

SCRITTURE MIGRANTI

< rivista di scambi interculturali >

2
2008

Γραφές της Μετανάστευσης

Emigráns írások

Scrieri Migrante

Krijime migrantësh

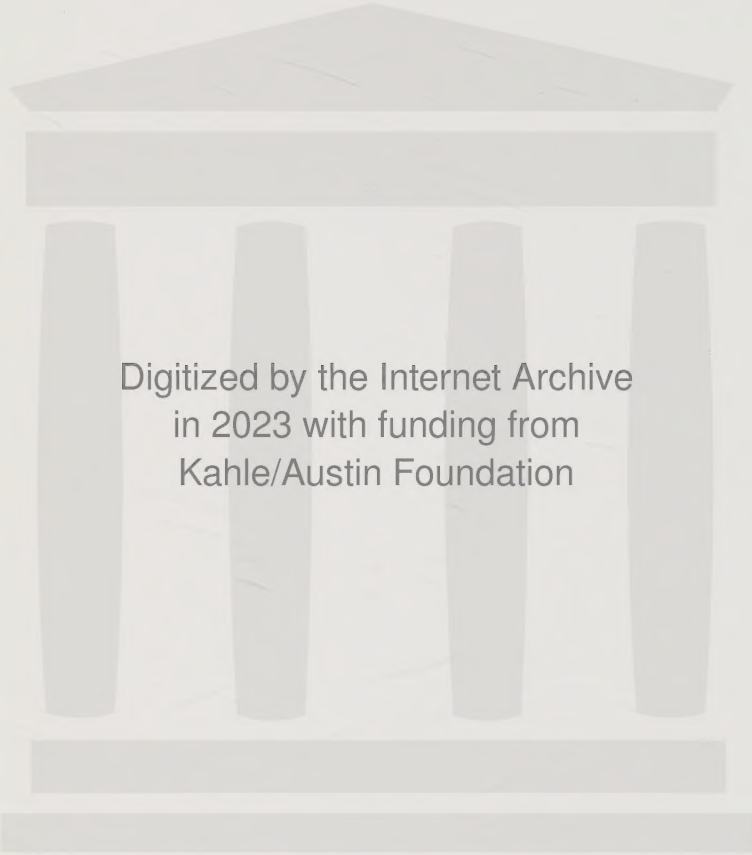
ادب المهجر

ПИСАННЯ МІГРАНТІВ

话说移民

გმოგრანტთა ხელწერა

प्रवासी साहित्य



Digitized by the Internet Archive
in 2023 with funding from
Kahle/Austin Foundation

SCRITTURE MIGRANTI

< rivista di scambi interculturali >

2
2008



Scritture Migranti
Rivista annuale di scambi interculturali

Direttore responsabile:
Fulvio Pezzarossa

Redazione:
Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna
Via Zamboni, 32
40126 Bologna
Tel. 051 2098574
e-mail: redazione.scritturemigranti@unibo.it
www.scritturemigranti.it

Comitato di redazione:
Edoardo Balletta, Giuliana Benvenuti, Stefano Colangelo (Univ. di Bologna); Giulio Iacoli (Univ. di Parma); Andrea Gazzoni (Univ. di Siena); Antonio Schiavulli (Univ. di Pisa); Rebecca Hopkins (Univ. of California, Los Angeles); Marco Purpura (Univ. of California, Berkeley).
Segretaria di redazione: Kristin Southard.

Advisory Board:
Sergia Adamo (Università di Trieste); Silvia Albertazzi (Università di Bologna); Paola Boi (Università di Cagliari); Peter Carravetta (State University New York, Stony Brook); Niva Lorenzini (Università di Bologna); Davide Papotti (Università di Parma); Graziella Parati (Dartmouth College, New Hampshire); Antonio Prete (Università di Siena); Gabriella Turnaturi (Università di Bologna); Serge Vanvolsem (Università di Lovanio); Itala Vivan (Università Statale di Milano); Walter Zidaric (Università di Nantes).

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 7903 del 18.11.2008

La rivista opera una selezione del materiale, che deve risultare inedito, mediante un procedimento di *peer review* anonimo.

L'Editore è a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare, nonché per involontarie omissioni o inesattezze nelle citazioni delle fonti dei brani riprodotti nel seguente volume.

ISBN 978-88-491-3184-0

© 2009
Copyright by Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna
40126 Bologna - Via Marsala 31
Tel. 051 220736 - Fax 051 237758
www.clueb.com

Finito di stampare nel mese di febbraio 2009
da Legoprint - Lavis (TN)

Introduction to Figuring Shadows

Srimati Mukherjee

Towards the close of her well-known essay *The Monster in the Mirror: The Feminist Critic's Psychoanalysis* (1989), Jane Gallop speaks of Gayatri Chakravorty Spivak's «critique of Western feminist theory» (24). Gallop addresses Spivak's argument that «Western elite feminism can only project onto Third World women» (*ibidem*) and in a somewhat surprising move, ends with words from a Spivak text. Similarly, at the end of his story *Figuring Shadows*, Shyamal Bagchee takes away from us the narrator's voice and inserts instead a letter from the narrator's brother, a letter which arrives from India and concludes the story. At first reading, this letter, as concluding device, leaves the reader unsettled, raising the question: why let the speaker's thoughts disappear into a brief, hand-written text constructed by someone else?

Yet, once the reader overcomes the initial unexpectedness of this closure, it becomes evident that the «single handwritten, once common actual letter», which arrives in the mail of the narrator situated in the West, «[a]mong the usual pile of bills, free nights at golf resort come-ons and 'pre-approved lines of credit' and similar trash», evokes for him vignettes of India, the country from which he has migrated, with a sharpness and immediacy that seem to be frequently missing in his own recollections.

In the last paragraph of the letter itself, which happens to be the final paragraph of the story, the mention of the mother's disintegrating memory thus, also, does not strike me as coincidental, providing a thread that, in a readerly retracing of steps, helps tie the letter back in with the story proper, if we may call it that. Nor is it then accidental that in the

narrator's brother's admission of his own inadequacy in comprehending or articulating the predicament of a certain underclass in India, we have a reiteration, in the letter, of another one of the story's major themes, that the working class of Indian society remains, for the most part, an unreadable, non-translatable body for the educated, metropolitan elite of the sub-continent.

The hesitance that stops the narrator from translating «into a western language» «the salutation in Bangla» with which his brother's letter opens takes shape, in much of the rest of this story, as a more pronounced uncertainty – a grappling with his own deficient memory as a diasporic Indian. This uncertainty is matched by an inability to halt the haunting by his past or neatly explain this haunting in his trans-continental march. Just as linguistic elements in the «vaguely expected letter» remain irreducible, resisting and defying the process of translation, so also remain inexplicable aspects of the diasporic experience, particularly, in this story, the tugging allure of vestiges of memory that seem to be counter-positioned to the narrator's (culturally expected) mobility and cosmopolitanism.

What makes this story layered is that Bagchee's narrator is not only a captive of the non-translatability of the emigrant experience, but restricted, in his understanding, by the severity of the class hierarchy in India as well. Even as *Figuring Shadows* traces the characteristic mobility, both national and international, of an Indian upper-middle class, and its intellectual suavity and verbal fluency, the story never fails to rupture, at key points, this sense of self-sufficiency, this gloating that the «world was certainly our oyster» by bringing the narrator face to face with, what ultimately to him is, the enigma of the working class character Raaji's life and death.

The downward spiral of Raaji's life, captured in the brother's letter, as he moves from one repair job to another, is clearly different from the mobility that ends in the narrator's classmate Latha Rao's death «in a plane crash somewhere in Northern Africa» or that enables his own frequent travels back home. Yet, despite this clarity, more than once in the story, the narrator or his brother positions Raaji's descent and ultimate capitulation to criminality as factors beyond their comprehension. For me, this suggests less a personal obstinacy on the part of the characters than a, perhaps unexamined, conditioning by the impenetrability of the class divide in India, as presented in the context of this story. At the risk of at-

tempting too simplistic a reading of *Figuring Shadows*, I will say that Bagchee's narrative juxtaposes different kinds of non-porosity – linguistic and class-determined – at the same time that it accommodates an overtaking, an overtaking of the sophisticated, cosmopolitan sensibility by fragments of fading memory.

It would be difficult to end even a prefatory discussion of *Figuring Shadows* without addressing the narrator's fascination with the prohibitive things Raaji brings him close to as also his brooding over his criminality and death. The otherness of "West Point," the code-named school area where Raaji introduces the narrator and his friends to forbidden pleasures, remains unbroken in the story; it is a peripheral zone, a site for repair of buses excluded from the day-to-day, "proper" functioning of the school. Yet, it is also the space where Raaji and the narrator's worlds intersect, although rarely, in moments of excitement. By extension, one question the story raises for me then, whether its narrator is able to figure its shadows or not, is what induces pleasure in diaspora, even as distance, both geographical and ontological, from the homeland looms large. This also leads me to consider what is suggested through mention of the narrator's feeling of being implicated in Raaji's decline: that culpability in the story does not remain confined to one character. It seeps through class lines and time zones.

Works Cited

- Gallop, J. (1989) *The Monster in the Mirror: The Feminist Critic's Psychoanalysis*, in R. Feldstein - J. Roof (eds.) *Feminism and Psychoanalysis*, Ithaca, Cornell UP, pp. 13-24.

*Figuring Shadows**

Shyamal Bagchee

[1]

WHAT DISTANCE?

THIRTEEN TIME ZONES, AND SEVERAL DECADES – THAT’S HOW MUCH.

I can’t now remember exactly in which grade we inherited Rajeev Sethi, but the 6th would be a good and probable guess. At any rate, we discovered the fact only at the beginning of the school year when we found him sitting tall in the back row of our class-room. At first hardly any of us dared to address him directly, unless with some unease, trepidation and throat clearing. “*Slasher Raaji*”, as he was called by his admirers, was the highest scorer and most dependable forward in the school’s junior field hockey team. Girls, even senior girls, giggled and made eyes at him in the hallways; we, the barely pubescent boys kept ourselves at an ambiguous distance, at once respectful and smug. He was, we knew, somehow both a mighty hero and a dark horse.

Raaji’s presence in our school was something of an anomaly; an outrage really, if you were to believe every word our parents spoke. For most of us boys he was a confusing mystery. But our decent, middle-class professional parents were clearly aghast at the new school principal’s insensitivity to all that was polite and *echt* in society. The recruiting of this tall muscular “sports-type”, specially drawn away from a lowly district school,

*The piece is dedicated to Sanju, my little brother who did not run away.

was an affront to their self-esteem. Though we were not always certain how these adult social equations worked, we could make some shrewd enough guesses. We sensed, for example, that Raaji's carpenter father was not our type, and that such a person would never be asked into the living room even if he had been invited to the house to do simple repairs our gentle-folk parents were neither capable of making nor wished to make.

Already with stubble on his chin, Raaji never wore shirts that were either as crisply starched or sparkling white as the rest of us. His considerable skill and talent in sports – not his academic excellence – made our new principal, Mr. Chand, offer Raaji a scholarship to seduce him away from his sturdy class mates in the other, and for most of us less savoury, school. «You can tell that times have changed», I had heard Sunil's father grumble one evening while visiting my parents, «when a school board hires a physical education teacher as principal. A drill-master for principal! As if there was a dearth of experienced math or history teachers in the country». «Why, even the art teacher would have been preferable», declared my free thinker mother. «On the other hand, what harm would have come from promoting Mrs. Vohra, the vice principal? Even if a woman, she had proven her administrative mettle well enough in her present position. Hadn't she?» she queried with warmth. The men in the room seemed unconvinced, though they remained politely quiet.

I am not sure at this distant date that our school's low field hockey achievements were much improved by Mr. Chand's gamble of importing the stalwart misfit. My guess is that they did not – at least not to any remarkable degree. After all, a single swallow does not a summer make, as our English teacher was fond of saying. And hockey was not a gentleman's sport like cricket or tennis; why, it did not possess the charms even of badminton. The rest of the team simply did not have the stomach for hard fought victories. In spite of the principal's routine exhortations during morning assembly – that Hockey was India's "national sport" and that the country had won five consecutive Olympic gold medals in it – few of us really felt the game offered much by way of stylish self-exhibition or parental encouragement.

Though our principal remained optimistic about the hockey team's future reputation, Raaji kept failing his grade six final examinations. By the time we had him in our class, he had already made two unsuccessful attempts at getting through the sixth grade finals, once in his previous school, and a second time during his first year as a student at ours. In the Indian school system of those days creating age based cohort groups was less im-

portant than assembling students by levels of academic performance. But we also knew that teachers frequently failed sports stars so that they could continue to represent the school team at a given level. The stars themselves, more often than not, were indifferent to such pedestrian affairs as long-term career ambitions and academic progress. Still, no matter what we thought of his sport, we quickly learned to marvel at Raaji's expert street sense, and his fascinating knowledge of the secret and the forbidden.

[2]

«MARCH FORWARD. ALLEZ. ALLEZ. NO LOOKING BACK FOR YOU». SO SPEAKS THE SELF-JUSTIFYING MIND OF THE EAGER ÉMIGRÉ.

«I can't now remember», was the uncertain phrase with which I started this narration, this attempt to recover some of my distant past, my boyhood in New Delhi. Nothing refreshes memory as well as death. The few names I remember today, people about whom I can tell you bits of story, imperfectly recalled anecdotes, are of once-young folks who no longer live. Those are the few whose deaths were reported to me from home, over the intervening decades, one name at a time, via slowly transmitted handwritten letters, on the telephone, by email sent across from India. But for such accidental missives, I wouldn't today be able to tell you that studious Latha Rao died in 1984 in a plane crash somewhere in Northern Africa, that slick Dick Massey was killed in 1996 by an insurgent's bullet while on military duty on the Kashmir front. Or that Ajit died 6 years ago – along with his wife and soon to be married daughter, neither of whose existence I was ever aware of and whose names I still do not know. They were traveling on the fabled Grand Trunk Road near Allahabad when their small Maruti car was crushed between two speeding lorries driven by drunk drivers. This happened very early in a new millennium.

It was in these far from merry ways that Latha, Dick, and Ajit (last name forgotten) returned to me, their names never perhaps to be lost again, not until complete dementia sets in. The extent of dark area in my memory that each name clarified varied greatly. Much as I grieve for Ajit and his family, I can barely recall more than a vague image: a quiet, sturdy boy who sat two rows ahead of me in our elaborately named “Hygiene and Physiology” class. And Latha? Alas, her were not eyes that bewitched me though plenty others did.

[3]

«FELLA», I URGE MYSELF «CUT YOURSELF SOME SLACK. YOU HAVE ESCAPED; WHY LOOK BACK NOW?»

I learned about Raaji's passing just last night. He died, my younger brother informed me on the phone, of liver cancer in the condemned cell of Aligarh Central Jail – a kind hearted judge had stayed his execution last summer knowing he was already into the last few weeks of his life. The case had been written about in the papers, though for a while my brother had no idea who this convicted criminal was. Only when the death had been reported, it seemed to him that the name was a distantly familiar one. Then he remembered the hockey player who for a while attended the same class as his elder brother. He cannot guess how or by what degrees Raaji had slid into the dark labyrinthine abyss reserved for criminals. But even in this very distant location and over the great divide of time I cannot but feel implicated – as having been part of the silent forces that precipitated an unlikely friend's fall.

[4]

HE HAD MOVED UP NORTH BY 28 DEGREES – A LOT OF LATITUDE THERE, HE IMAGINED AT ONE TIME.

Why an alien in a new country? Why do so many others from India who arrived in the West as I did say that they can never be at home here? They talk perpetually about their living past and its acutely sharp memories, and of their cherished years in a land they abandoned decades ago. I hear television interviews, read prize-winning books, and watch much talked about movies by former Indians – and the themes invariably seem to revolve around loneliness, loss of identity, disentanglements of numerous kinds, and an invariable sense of exile. We were not driven out of the land of our birth by ethnic cleansing or political fiat. We can and do go back unimpeded, and do every chance we get. So why the carping, the grumbling? Why this constant display of a disaffection? I simply don't understand.

What can account for my failure to recognize injustices I am supposed to be culturally equipped to feel, understand, and deplore? Perhaps

the answer lies in the difference between the way I was raised and these others. It has always seemed to me that by moving out of one place and settling in another I had merely done what was expected of me. That's what I had been brought up to do – as opposed to, say, the few Raajis I knew during my growing years. Hardly any family I knew well in New Delhi had actually been native to that city. Everyone, it seemed, came from somewhere else, some other part of that big, spread-out country. And almost all of them, I mean the working members of the families we socialized with, had been outside the country as well. Some were abroad for part of their education, others as members of one delegation or the other, or as participants in training programs, and so on. Admittedly, most of these people, whom I had been taught to admire and emulate, were men; but there were some women too among the circle – though only a few of them ever married and had families.

As we grew up in this social circle, we were all expected to do as our parents had – to be successful in our studies and then to disperse with diplomas in hand. Dispersal was destiny, though it was not so much fated as achieved. We were meant to be “achievers,” and as achievers we were to spread ourselves across and around. Coming to think of it, during my not too frequent visits to New Delhi I scarcely come across my childhood friends – they are elsewhere, though I am not always sure exactly where. We dispersed as soon as high school was finished. We went to distant colleges of engineering, medicine, architecture, or to other similar institutions of professional learning. It was not as if such training could not be received in our own city – but by moving elsewhere one was getting a necessary foretaste of one's future. If one stayed behind to study, say, physics or political science, one also made sure that he attended graduate school, or law school, in a different location. This was not a matter of conviction as it was of doing the expected thing. The end was always kept in clear focus: acquiring a set of polite, white collar skills that could be sold in any market. Armed with parchments and testimonials of various shades and sizes, all duly sealed and signed, we were expected to march off to the best of available markets. Learn and be credentialed, modulate with opportunity – these were bases of the unspoken creed by which we were raised.

I mentioned Raaji above. Frankly, neither I nor any of my friends had any clear idea as to what eventually happened to young people like him, or what their expectations from life were. In fact, we did not get to

know many such people. This was the reason that Raaji's arrival at our school caused such stir: the trajectories of our distinct lives could not meet but accidentally and momentarily. With elaborate trust in self-sufficiency and in the values of higher education we were carefully prepared to ignore the mere toilers in fields, on factory floors, and under hoods of cars. The servants and the artisans who walked in and out of our houses somehow remained below the threshold of adequate acknowledgement. For our birthdays and as special treats we received gifts of dictionaries and desk encyclopaedias, sets of shiny geometry boxes, or sturdy and accurate compasses to be worn on the wrist as we found our way from one grade to the next.

And what about hobbies, or our interest in sports? We knew the names of all great tennis players, the dates of world tournaments, and on specially fortunate and rare holidays our parents took us to watch polo games between the various units of the army and the personal teams of the few maharajas who still managed to exist more than just nominally. We collected stamps, and for pastime learned the name of every new nation and its renamed capital city in a rapidly reconfiguring Africa. Just for fun, I once boned up on the altitudes of the capital cities in South America. Our pleasures were tightly wound around the need to have more knowledge, to be up on international politics, and to win prizes in inter-school "general knowledge" and debating competitions.

The world was certainly our oyster. So, what stuff is this "alienation" that so many talk of? After all, all lands are home to us, and to none do we need to belong in a special way. We are not grimy farmers tied to soil and toil. No sir, not us. Our mission is more noble, and more free. Our minds have been usefully disciplined to shake off mere sentimentality. We are good at tasks like interpreting black and white blobs of tumors on cathode-ray terminal screens, assessing the soundness of reinforced concrete used in highway bridges, or, at the very least, at pitting Nietzsche's view of plenty against the Buddha's *sunyata* in a refereed journal of philosophy.

[5]

THERE'S NEVER ENOUGH ROOM FOR TAKING LIBERTIES WITH A PAST THAT KEEPS RETURNING UNBIDDEN.

No wonder, most of our curiosities were mostly of the theoretical kind, and we tried our best not to upset any apple carts. I can remember again today that Raaji's strong and rough hands made us just as uneasy as his knowing ways about secret facts of dubious moral quality attracted us to him. He was for most of us the window into a world of amazing vices and the oddest and most compelling kinds of information. His rakish way of lighting a cigarette held lightly in one corner of his lips, and his ability to hold his breath interminably after a monstrous pull at the glowing thing were inevitably big sources of marvel to us who had never even opened a cigarette carton till then.

Raaji conducted these shows and various life-lessons for us at the back of the deserted repair shed for the school's busses – on the very west end of the grounds. We had even given the place a code name, "West Point". Awkwardly at times, Raaji would meet his other buddies there – large fellows with grimy hands and the recklessness of youth written large on their faces. Usually we stayed at a distance as Raaji and his friends conducted their serious and secret business. We know money changed hands at such times; loud words were also exchanged. We never asked Raaji what these affairs were, nor did he bring such topics up. Usually he would search into his pocket and pull out something so unexpected and so contraband that our jaws would drop in pleasure and shock. The sharpest impression I remember now was of the time he handed us for close inspection a slimy rubbery slithery translucent object – our first encounter with a condom! Raaji's delight at our confused discomfort was loud and scary. We hardly knew him when laughed like that, and felt sure he would repeat the hilarious anecdote to his laughing buddies in a neighbourhood very different from ours.

Raaji was with us only that one year. The rest of us graduated to the next level; he failed, again. The strict regulations of inter-school sports did not allow any team to include players who had failed the same grade three times. Raaji was now dispensable, and he disappeared from our school. I doubt he went back to his previous school either – or to any school at all. For the most part, except for brief and uncomfortable meet-

ings in odd places, we did not see much of him again. I am not sure what new plans Mr. Chand had for raising the school's value in the world of junior school hockey. Nor did I then care. Now I merely wonder.

[6]

«EXCELSIOR! EXCELSIOR!» URGES A TYRANNOUS INNER VOICE — LIKE UNIGNORABLE EXHORTATIONS OF A STERN GENERAL.

The vaguely expected letter arrived in the mail about ten days later. Among the usual pile of bills, free nights at golf resort come-ons, “pre-approved line of credit”, and similar trash, a single handwritten, once common actual letter. It was in my brother's chicken scrawl, hardly changed over the years, and began with the one laboriously written salutation in Bangla — three words that had had their traditional formality smoothed into sweetness over two hundred years of use between kin. That sweetness is impossible to translate into a western language — a foolish task I will keep from attempting here. The rest of the letter was in English and contained a message something like what follows.

Thought I ought to add a few lines to the bald newspaper account of Raaji's death I reported to you on the phone earlier today. It now comes back to me that I did run into him a few times since finishing school, during some of my home visits to Delhi. The first time, if I recall correctly, I spotted him working as an apprentice armature re-winder in a grimy motor repair garage. He still had a bit of youth clinging to his large frame. Some years later, I discovered him working as a motorbike mechanic in a rough area of the old city, in one of the many winding alleys behind Kashmiri Gate. He looked tough and toughened, wearing a much wrinkled leather jacket with metal studs on it, and a pair of reflective dark-glasses covered his eyes. He appeared confident, even cocky, and talked loudly while an unlit cigarette dangled from one corner of his mouth — Bollywood villain style. But by the time I spotted him next, he had changed much and for the worse. It was raining hard during a sudden monsoon one afternoon, and like a few others I took shelter under a large tree on the road side. There, sitting on a carpet of old jute bags, he was running the sort of roadside stall that patches up punctured inner-tubes or makes similar minor repairs to commuters' bikes in exchange for small change. I am

sure I never saw him again, or if I did there probably was no way to recognize the school-boy hero of past years.

I guess what I am trying to say is that much had happened to this fellow, and he covered his life's trajectory in ways that our kind neither comprehend nor have an adequate vocabulary for describing. Enough said on this unhappy subject.

Should we expect to see you at some point this year? Been a long time since you came our way. Ma's health is deteriorating fast, and she talks of you and the grandkids incessantly – though at times she confuses their names. This tendency to forget is getting to be an insistent feature of her talk. Hope you can make the time for a visit before it is too late. Our life here proceeds in its expected manner. Your nieces are growing up into young adults with aplomb you would hardly recognize; even their mother and I wonder at the amazing change – and, of course, with some fear of having to let go of them before long. On the whole we are all fine.

My love and pronam to you and my dearest Boudi, and many many hugs and kisses to the kids. We miss them much – everyday.

Sanjoy

Letture / Readings

*Writing from a State of Dislocation:
Relocating an Epistolary Self in Viktor Shklovsky's
Zoo, or Letters Not about Love*

Tim Hanna

In the midst of exile in 1923 Berlin, Viktor Shklovsky produced what Linda Kauffman describes as «one of the oddest epistolary novels ever written» (1992, 3): *Zoo, or Letters Not about Love*, subtitled *The Third Héloïse*. Shklovsky's novel comes roughly eight hundred years after the letters of the original Héloïse and Abelard, and over a hundred years since Rousseau's *Julie, or The New Héloïse* (of 1761) dominated Western epistolary literature's eighteenth-century heyday. Under the influence of those earlier Héloïses, together with Richardson's *Pamela* and *Clarissa* (of 1740 and 1747-1748) and the subsequent explosion of letter novels in the second half of the eighteenth century, the genre had become abundantly populated by geographically and culturally displaced characters. Its narratives are often premised on the attempts of far-off friends and separated lovers to locate, through letter writing, a sense of self and connection in the midst of their dislocation (Visconti 1994, 302). Shklovsky's novel is experimentally caught up with «actual» correspondence of his own, after his flight from a Russia grown hostile to his writings. *Zoo's* author and its principal narrator both write from a state of conscious dislocation. In the case of this epistolary novel, that consciousness is augmented by alienation from the addressee as well as a sense of alienation from the idea that an authentic self can be located in letters. The letter writer's overtures of love have been rejected by an uncooperative addressee on the one hand, and on the other, Shklovsky's early Russian Formalism had already rejected the validity of literary self-expression. While the position of *Zoo's* narrator as a migrated writer places Shklovsky's novel in line with the

predecessors that its subtitle invokes, these higher orders of alienation – including a lengthy historical distance from those same predecessors – force the genre into difficult new territory. A broadly formalist analysis of this novel (in the sense of viewing a text in relation to its form) proves to be especially fruitful in the context of this genre where, by definition, both author and narrator are consciously confronted with the form of the letter. *The Third Héloïse*'s pursuit of those confrontations in multiple states of dislocation ultimately relocates the idea of an epistolary identity, and yields a re-evaluation of the genre's native ground.

«A man's letters [are] the mirror of his breast», wrote Samuel Johnson; «whatever passes within him is shown undisguised in its natural process. Nothing is inverted, nothing distorted, you see systems in their elements, you discover actions in their motives» (in Watt 1957, 191). At its eighteenth-century heights of popularity, Western epistolary fiction was surrounded by a belief in the capacity for individuals to commune with each other's truest identity by writing about themselves. Letter novels fed off and fed into the reading public's enormous appetite for narratives of the inner life (Visconti 1994, 300). In Britain especially, these novels were also bound to a reading culture that approached the fictional with moral suspicion, and this suspicion had fostered a convention of fiction presenting itself as genuine personal manuscripts (Visconti 1994, 299). Anxieties of moral reliability pervaded the actual content of epistolary writing, to the point of becoming one of its primary themes. The likes of Abelard and Héloïse and Rousseau's Julie and Saint-Preux are almost obsessively concerned with moral consistency of character, as are the protagonists in *Julia de Roubigné* (of 1777), Henry Mackenzie's epistolary novel written in the wake of (and seemingly named for) the heroine of *The New Héloïse* (Manning 1999, xi). Richardson's *Pamela*, too, was itself initially conceived as a kind of conduct book of exemplary letters. Letters in each of these novels are occasions for contemplating and revealing one's own character; indeed, the sincerity and insightfulness of those revelations become measures of character in themselves. Saint-Preux, for instance, begins his correspondence in the midst of trying to «reconcile prudence with courtesy», and he repeatedly insists in one wording or another that his «ardour and its object will together preserve an inalterable purity» (Rousseau 1761, 25; 35). Questions of the stability of the self were often heavily engaged in this way with «values of consistency, clarity, and unity» (Kauffman 1986, 53). These cultural expectations sur-

rounding the epistolary novel's development, as well as the influence of these expectations on the genre's typical thematic concerns, fostered its privileged association with the idea of full, transparent communication of personal narratives, and with familiarity and stability of character.

This association and related aspects of the genre are not purely cultural or historical, they can also be understood as deriving from the form itself. Effectively by definition of the fact that the characters in this kind of novel are regularly recounting their lives to a correspondent, two preconditions of epistolary narrators prevail: first, that they have a narrative view of themselves, and secondly that they believe their personal narrative can be communicated with writing. Belief in the meaningful, narratable continuity of their own existence is a practical necessity for characters continually «telling their story». It is a basic tenet of narrative psychology that the typical personality more or less implicitly understands itself in narrative terms. Michele Crossley, in her overview of the field, asserts that at

any particular point in time it is in relation to my consideration of the continuity or discontinuity between [the perspectives from which I view myself] that I can engage in dialogue about the kinds of actions I will perform and, relatedly, the kind of person I have been in the past and want to become in the future. (2000, 12)

It is not this essay's agenda to argue the universal truth of the psychology, but the concepts are clearly applicable to characters who are explicitly occupied with viewing and representing themselves via narrative. There is also the more abstract but persuasive philosophical argument that it would be difficult to imagine a subject forming, let alone communicating, a moral idea of itself without the process of narrative; that is, without that subject identifying some accountable continuity across its past and present which is also capable of being projected into its future (see, e.g., Ricoeur 1990, 158). As Janet Altman explains specifically in relation to what she calls «epistolarity»,

To write a letter is to map one's coordinates – temporal, spatial, emotional, intellectual – in order to tell someone else where one is located at a particular time and how far one has traveled since the last writing. (1982, 119)¹

¹ Of course there are epistolary narrators who consciously deceive their addressees rather than attempting a sincere account of themselves (e.g., in Laclos' *Les Liaisons Dan-*

Altman's image of travellers locating themselves and plotting their courses with letters points up the relationship between epistolarity and dislocation, and between letters and the process of narrating oneself from one point to the next. The epistolary novel's emphases on sincere revelation of character, and on authentic communion between writers, already draw on the moral concerns and literary expectations of its cultural origins. In the hands of a typically dislocated narrator, these emphases are powerfully heightened by the narrator's urge for connection and a stable sense of self. The heroine of *Julia de Roubigné*, for example, being newly transported to lower France and a lower social standing, is desperate to remind herself of her own identity. An obvious means to that end is to write an ongoing account of herself to a familiar addressee, linking memory with present experience and with thoughts of the future. This kind of urgency for a familiar and coherent identity can lead letter-writing characters to develop a remarkably explicit idea of themselves *as* a character. This is not to suggest that they suspect themselves of being in a novel; yet in the process of self-narration, the personal sense of character becomes remarkably overt. Mackenzie's narrators, for instance, refer to themselves in the third person to a striking extent. Julia, in her own letters, laments «poor Julia's plight» to «her bosom friend» Maria (Mackenzie 1777, 55). The self-characterisation practised in *The New Héloïse* reaches fairly excruciating levels, as narrators frequently frame themselves in epic and hagiographic language. Saint-Preux declares,

Heavenly powers! I had one soul for sorrow, give me another for happiness [...]. [K]ings of the world, how I now look down upon you! Let me read a thousand times that enchanting letter, in which [...] I see with ecstasy how the most lively passions retain in a chaste soul the holy character of virtue [...]. [Y]our person is henceforward for me not only the most attractive but the most sacred treasure with which a mortal was ever entrusted. (Rousseau, 34–35)

Such declarations tend to invoke personal histories and predictions at least as much as they describe the present moment, as the writers continually reinforce their own encompassing narratives.

gereuses and Jane Austen's *Lady Susan*). The essay's discussion here relates to narrators who write with an expectation of honesty.

In their insistence that these personal narratives are fully communicable to their correspondents, epistolary narrators are equally insistent in invoking each other as kindred souls, or as second selves with perfect familiarity and recognition in each other. «[Y]ou have been the friend, the brother of my soul, and with yours it mingles as with a part of itself», professes a protagonist of Mackenzie's novel (1777, 86). Letters are valued as unobstructed channels between their authors across the physical and social spaces that separate them, or as extensions of and even substitutes for the letter writers. «I will speak to you on paper when my heart is full, and you will answer me from the sympathy of yours» (Mackenzie 1777, 9), writes Julia de Roubigné. And later, «Put down every thing, [...] and tell every incident that can make me present with you» (Mackenzie 1777, 20). The almost ubiquitous tendency of epistolary narrators conceptually to erase the distance between each other is widely identified by critics (e.g. Kauffman 1986, 36-37). As Altman points out, the correspondent is «*represented – made present again*» (1982, 138) in this kind of invocation. Where the correspondence is based on these expectations of perfect communion, the integrity and communicability of a letter writer's narrative self-perception ostensibly become the foundations of the epistolary narrative itself.

Such expectations can place self-narration under extreme strain, to the point of its disintegration, and this process can be precipitated by the very experience of letter writing. A determining feature of epistolary form is that a character not only bears the burden of narration, but the object of that narration is her or his own self. This is also specifically addressed to a correspondent who represents another level of accountability for the narrator, and who can and often does exercise the influence of writing back. Further, all of this is ongoing, such that the very acts of self-narration become an influential part of the lives that are being narrated (see Gerard Genette in Bray 2003, 20). This brings a striking amount of pressure to bear on the writing. For instance, epistolary self-representations can begin to deviate from the narrators' lives as lived away from the writing desk, despite those narrators' intentions to write sincerely. Some of what gets expressed in a letter might also deviate from the narrator's sense of her or his own character and moral consistency, or indeed from the self that existed in earlier letters. When this happens, the construction of personal narratives that letter writing demands can become increasingly untenable, or even repulsive, for an epistolary narrator who had expect-

ed letters to function as a perfect mirror. For Julia de Roubigné, the widening gaps between homeland nostalgia and present misery, and between professed wifely feelings and irrepressible unfaithful desires, render her increasingly unwilling to continue a written account of herself. She begins to make confessions such as, «there is an intricacy in my feelings on this change of situation, which [...] I cannot manage on paper», and, «Ask me not, why I cannot answer [...]. Be satisfied when I tell you, that I ought to be happy» (Mackenzie 1777, 76).

Not only does this kind of change abandon the notion of letters as fully expressive, it breaks faith with the premise of complete communion between correspondents. An inevitable implication is that both notions were delusional from the beginning, and this attacks the epistolary narration at its roots. In Rousseau's novel as well as Mackenzie's, letters that do emerge in such a state of doubt usually contain increasingly desperate lunges at narrative self-assurance. Protagonists may characterise themselves more and more bombastically, or else with disturbed syntax and a faltering pen they relocate authorial responsibility for their lives to God, to fate, or even to the addressee. «[F]ate overwhelms us; honor betrays us», writes Rousseau's Julie. «We shall be parted forever ... I am going to be forced into the arms of ... Alas!... Oh Providence!... I must grieve and keep silent. The pen falls from my hand» (Rousseau 1761, 244). We see the narrative of Julia de Roubigné literally undone when she calls herself a «~~victim~~» (Mackenzie 1777, 68), crossing out the word immediately and begging her correspondent not to hold her accountable. The tensions raised in *Julie* are pushed to the point of the narrative's disintegration in *Julia de Roubigné*, where the central narrations become overwhelmed by doubt and are finally cut off completely by the protagonists' murder-suicide. This all seems a far cry from the genre's apparent ideals of coherent and mutually communicable selves, particularly since the breakdown of letters in this case has been precipitated by the letter writers' dependence on those ideals. Where narration was so heavily premised on ideas of internal and external connection, the ruin of those ideas effectively ends the epistolary narrative. And if the problematic experience of self-narration is what has driven their ruin, then the whole process of self-narration becomes a self-destructive one. This has serious implications that go well beyond a single novel, since, in order to continue their existence, all epistolary novels rely on their narrators to keep writing. If this is a genre characteristically invested in representing inner workings and natural process-

es (as the likes of Johnson gladly insisted), then here – in light of Mackenzie's novel and others exhibiting the same self-destructive dynamic – those inner workings and natural processes would seem to oblige epistolary narratives to abort themselves.

If the epistolary novel as a genre had not exactly aborted over the century-and-a-half between *Julia de Roubigné* and Shklovsky's *Third Héloïse*, it had certainly fallen far from the crest of popularity that Rousseau's *New Héloïse* had ridden. Various critics, including Joe Bray (2003, 108-131) in his analysis of the genre and Jocelyn Harris (1989) in her study of Jane Austen, identify a turn away from the letter novel at the end of the eighteenth century, in favour of third person narration that takes «the narrative reins» (Harris 1989, 45) away from characters. A strong incentive for this change could well have been the potential for instability and unsustainability that Mackenzie and Rousseau demonstrate to be involved with leaving the reins in characters' hands. Shklovsky, at a further century's distance, insisted that a more profound decline had taken place which went well beyond any particular genre, and which applied to the unsustainability of literature in general as it currently stood. «Now words are dead, and language is like a graveyard» (1914, 41) he had written in 1914. «[W]e have callouses [*sic*] on our souls» (1914, 44), he adds, and argues that literature and language have become familiar and recognisable at the expense of genuine perception, and at the expense, too, of the capacity to communicate anything with words. His position – that verbal recognition and familiarity have become lethal to genuine communication and insight – is about as contrary as possible to the earlier epistolary ideals. Further, the whole idea of literature as «the mirror of [anyone's] breast» (Johnson in Watt 1957, 191) was one of the defining targets of Formalism's attacks. Shklovsky declares in his *Theory of Prose* that «No more of the real world impinges upon a work of art than the reality of India impinges upon the game of chess» (1925, 35). He continues,

In art, blood is not bloody. No, it just rhymes with “flood.” It is material either for a structure of sounds or for a structure of images [...]. [W]e must consider it from the point of view of [...] composition. Similarly, if we want to understand how a certain machine works, we examine its drive belt first. That is, we consider this detail from the standpoint of a machinist and not, for instance, from the standpoint of a vegetarian. (1925, 159)

The vegetarians in this case would be anyone – Symbolists and Marxists included (Sheldon 2005, vii) – who attempts to read a text from or for revelations about its author, about socioeconomic context, or about characters as anything other than a phenomenon of literary devices. The idea that a narrative can authentically reflect a self is clearly rejected, let alone the idea that an epistolary novel could represent the connection of selves across distance. All art, as held by this brand of formalism, is strictly governed by laws of construction, which distort any connection that art might have to the outside world (Shklovsky 1925, 171). «*[F]orm creates for itself its own content*», Shklovsky argues, and «a writer's consciousness is [...] determined by literary form» (1925, 24; 171). All of this – writing that is fundamentally separate from the identity and world of its author, and narrative as purely an arrangement of devices that determine even the author's own consciousness – rejects the possibility of writers genuinely locating themselves and each other in letters.

Further (although to make this kind of connection inevitably means becoming a «vegetarian»), by the time Shklovsky was writing *Zoo*, he had been exposed to such upheavals of revolution, war, hunger and exile, that the whole idea of a self which exists unproblematically as a meaningful, continuous narrative – let alone one that could be expressed and received in writing – had ample reason to seem preposterous. Shklovsky had fled to Berlin via Finland in 1922, after the balance of power in his homeland had tipped against him and he had found himself subject to reinstated charges of plotting against Bolshevik rule. The government, political parties, and his friends in power, as well as the legality of the kind of non-traditionalist and non-partisan writing that Shklovsky both produced and promoted, had undergone almost monthly reversals of fortune during the years leading up to his escape (Sheldon 1971, xvi-xviii). In a set of memoirs published in the same year as *Zoo*, Shklovsky describes a military excursion into Ukraine five years earlier as the moment in which he «left and fell into another world» (1923a, 25). Those five years saw him engaged in armed conflicts abroad and exposed to political upheavals domestically that repeatedly uprooted him from home, family and literary work; his narration of them is deliberately discontinuous, overtly self-doubting, and deeply ambivalent towards any stable idea of home and self. During one account of a logistically and morally confused military campaign in the Middle East, he writes, «A rat that has gone all across Asia hasn't much to say. It doesn't even know whether it's the same rat

that left home» (1923a, 121). *Theory of Prose* sees Shklovsky argue that «“Literary” time is pure conventionality», and that anything like a coherent plot with a consistent hero is an aesthetic manoeuvre with no effective relation to life (1925, 154). In an article written from a St Petersburg brought to its knees by cold and hunger, he explains, «Right now I’m stoking a stove with books. I know the laws of war and I understand that in its own way it reorganizes things» (1923b, 25). This image highlights the vulnerable materiality of text, and bluntly subverts the idea that a written narrative could be the sacred surrogate of a self. «[A]rt is not the shadow of a thing but [a] thing itself», insists Shklovsky. Further,

It is hard, indeed, to write any piece of literature that corresponds to anything as such, whatever it might be. Not surprisingly, the author himself may have a hard time recognizing his own work. (1925, 171-172)

Readers of a work which begins on such a theory of writing – a theory which is far more antagonistic to traditional epistolary ideals than even those which marked the end of Mackenzie’s narrators – may have a hard time of their own recognising *The Third Héloïse* as an epistolary novel.

By its own central narrator, *Zoo* is described as «a book about misunderstanding, about alien people, about an alien land» (Shklovsky 1923c, 103).² One of the first lines from the only other correspondent, Alya, runs: «My dear, my own. Don’t write to me about love. Don’t. I’m very tired. As you yourself said, I have come to the end of my tether» (15). Far from invoking a traditional sense of connection, these are *Letters Not about Love*, beginning at the end of their tether, written on the one hand by a divorcee who responds occasionally and flippantly to a suitor whose suit she has forbidden, and on the other by the failing suitor himself, gagged and exiled in Berlin. His own letters typically include such claims as, «the whole of life [...] tells me one thing: / “Go on living, but don’t take up either my time or my space”» (53). Space and time themselves – two of the most basic conditions of any narrative – seem to be denied this narrator. In letter after fragmentary and frustrated letter, he speaks from a state of literal and emotional exile where the earnest narration of a coherently continuous self seems no longer plausible, if it ever was. «Now, when I know that the Spree is thirty times narrower than the Neva», he writes, and

² Hereafter cited using page numbers only.

«when I too am thirty» (28), the personal history and the homeland in which such narration might be grounded have become inaccessible. Even «*the memories already seem untrustworthy*» (83). His paragraphs are often only one or two sentences long, further reflecting the truncated and erratic condition of such groundlessness. The zoo itself is the novel's allegory for a Berlin crowded with fugitive Russians, whom the narrator often describes with brief, shifting portraits in lieu of being able to narrate anything at length of himself. These fugitives are presented as monkeys, dehumanised and rendered essentially discontinuous by exile.

You humans wear clothes and for you one day follows another [...]. The monkey troop doesn't spend the night at the place where it dined and doesn't take its morning tea at the place where it slept. Monkeys are always on bivouac. (23)

In a joke about the temperature difference between Russia and the Holy Land, the narrator implies that old systems of belief had become alien even before his exile. The last biblical image with any currency is a metaphor for mutual incomprehensibility, where «The Tower of Babel makes more sense to us than Parliament» (24). The thwarted suit and Alya's rejection of the letters only exacerbate the sense of alienation, and render communication seemingly futile: «I have many words [...] but she to whom I speak all my words is a foreigner. / Love too understands neither Aramaic nor Russian» (69; 20). Letters and even feelings have become the products of constraint rather than freedom of expression, and language and emotion are in any case crippling suspect: «A man begins to love», states Letter Thirteen, «on the day after he has said, "I love you". / Therefore those words should not be said. / The love keeps growing, the man's ardor increases, but by then you have lost interest» (48). Here is a narrator aware not only of the hostility and foreignness of his correspondent, but indeed of his own unreliability as a perpetrator and victim of linguistic self-constructions. Behind all of this sits the Formalist idea that methods of textual construction manipulate the writer's consciousness, and even this is expressed in terms of migration:

The certainties of reason and the certainties of nature have evaporated.

Once there was a top and a bottom, there was time, there was matter. Now nothing is certain. Method reigns supreme.

[...] Method left home and started to live its own life. (34)

This narrating character also happens to be Viktor Shklovsky. If traditional epistolary narrators are at risk of baulking in the face of the unreliability or incommunicability of their own self-constructions, in *Zoo* Shklovsky raises the risk by being the narrator that he is authoring. He adopts Rousseau's habit in *The New Héloïse* of inserting pseudo-editorial commentary on the letters; only, in this case, this means commenting on his own letters. The voice of Shklovsky-as-commentator swerves from relative familiarity with Shklovsky-as-letter-writer, to one of impatient detachment. At one point, for example, the commentary dismisses the letter that follows it as «*Unexpected and, in my opinion, utterly superfluous*» (79). This swerving between perspectives destabilises any impression of a continuous identity, to the extent that the two voices can't comfortably be identified either with each other or with Shklovsky the author, or for that matter even with themselves from one page to the next. A divided speaker, argues Julia Kristeva in her review of Russian Formalism, «breaks down the ideological principle of identity» (1970, 113). And it was precisely an undivided identity to which epistolary narrators had traditionally clung so tightly. The shifting voices are a vivid instance of what Shklovsky (the critic) calls «a flickering illusion, that is, one that comes and goes». He writes of «Psychological footlights» – essentially, any element of art that manifests art's fundamental formal difference from non-aesthetic life – and he maintains that «All these bared devices that involve playing with the footlights demonstrate their importance in the structure» (1923b, 49-50). Accordingly, *Zoo*'s pseudo-editorial commentary explicitly points up the letters not as the mirror of their author's breast, but as literary exercises. In the midst of one of his own letters, the epistolary Shklovsky writes,

A[n] interesting case is the book which I am currently writing. It is called *Zoo, Letters Not about Love* or *The Third Héloïse* [...]. This book is an attempt to go outside the framework of the ordinary novel.

This book is being written for you, Alya; writing it is physically painful. (82)

Given this kind of playing with the footlights, Linda Kauffman concludes that «Shklovsky sounds the death knell of the realistic novel by insisting that a character is not a person but a device». Kauffman argues that this «marks a significant departure from the traditional association of the love letter with sincerity» (1992, 31).

All of this seems to prohibit the possibility of locating an authentic identity in a communicable narrative self. Shklovsky's self-conscious narrator repeatedly laments his sense of the letters' futility, with regard both to genuine self-representation and to connection with another self. *Zoo* continues to push the questions of destructive epistolary self-awareness that were raised by the abortive endings of novels like Mackenzie's, and which are exacerbated here by the narrator's complicated awareness of the novel itself.

I am completely bewildered, Alya! This is the problem: I'm writing letters to you and, at the same time, I'm writing a book. And what's in the book and what's in life have gotten hopelessly jumbled [...]. After a hundred pages or so, I will be checkmated. The beginning is already played out. No one can change the denouement.

Tragic endings – at the very least, a broken heart – are inevitable in an epistolary novel.

Meanwhile, though, just for my own benefit, I'll tell you about the setting in which the action is taking place. (64)

And yet, the continual pushing of these questions, as well as the narrator's ironic willingness to keep writing while in apparent despair, create what is arguably the novel's most notable feature: namely, that it continues. From the beginning, Shklovsky the letter writer is at least partly aware of the subversive implications of continuing to write. He conspicuously discusses everything but the forbidden love theme, only to follow with, «... I'm still writing not about love» (16). At another point, the pseudo-editor announces – in a way that cannot help but wryly undermine itself – that the upcoming letter is «*about the fact that words are futile*» (64). Additionally, as much as a mistrust of epistolary self-characterisation may cause the narrator to fill his letters instead with non-committal descriptions of anyone other than himself, the very acts of characterising others inevitably characterise him to some extent. Shklovsky's earlier literary theory had unequivocally rejected the relevance of a writer's self to a written work, and this may have been a provocative antidote to the Symbolist and Marxist interpretative agendas which he saw as choking Russian literature (Sheldon 2005, vii). But in *Zoo* Shklovsky self-confessedly finds himself in the midst of his own literature, and he is unable to distinguish it clearly from his life or vice versa. He has invited exactly this kind of complication, by taking up a genre so inherently involved with the interaction between writers and the process of their own writing. Epistolary

novels are arguably more suited than any other form to exploring the boundaries of what it can mean for a writer to be *accountable*, in every sense of that word. The relationship between self, self-narration and communication – jeopardised as it is by alienation from homeland, from the correspondent and from simpler traditions of language – emerges as irreducibly complex, rather than nonexistent. *Zoo's* narrator is almost obsessively conscious of his alien status on each of those levels. But as he proves to be ironically capable of carrying on with writing, the letters become a lively subversion not only of the promise not to write about love, but, much more significantly, a subversion of the idea that these complications exclude the possibility of locating a meaningful epistolary self.

The Third Héloïse is not the post mortem of an abortive genre, but a reinvigoration. Even the founding essay in which Shklovsky described language as a graveyard was notably titled *The Resurrection of the Word*. It is precisely the urge to resurrect words and art forms which animates Shklovsky's writing; theory and fiction alike. If language and literary forms have become deadening through too much recognisability, then it will be their «enstrangement» – travelling beyond readers' expectations of a particular genre, foregrounding the work's processes of construction – which revives their potency (Shklovsky 1925, 9). The experience of foreignness, and of being consciously unable to return to the origins where identity and connection seemed uncomplicated, shifts from being a matter of abortive alienation and instead becomes the writer's only credible point of departure. «A crooked road, a road in which the foot feels acutely the stones beneath it,» Shklovsky writes in *Theory of Prose*, «a road that turns back on itself – this is the road of art» (1925, 15). He saw the novel, exemplified by *Don Quixote* and *Tristram Shandy*, as especially suited to exactly this task, arguing, «it is the consciousness of form through its violation that constitutes the content of the novel» (1925, 149). The narrators and authors of epistolary novels are necessarily conscious of the letter form. When the dividing line between them becomes tangled as it does in *Zoo*, the form of the epistolary novel itself comes under the consciousness of both author and narrator. The narrative then becomes an explicit confrontation with its own literary genre. Re-evaluating letter novels via Shklovsky's own principles: if epistolary narrators' consciousness of their process of self-narration wreaks havoc with ideas of a smoothly narratable identity, or with the idea of perfect communion between correspondents, then as far as the genre is concerned this is not prohibitive to

an epistolary self, it is integral to it. Shklovsky's theory repeatedly insists that it is the process, the 'crooked road' itself, which is the content. The supposedly self-effacing characterisations become characteristic, and the struggle with words and narration becomes the narrative that words are used for.

This repositions, rather than abandons, the idea of a self represented in letters. The entire content of *Zoo* is still inescapably a collection of literary devices, by the sheer fact that *Zoo* is a novel. But this does not exclude it from questions of the author locating himself via writing, when – as the author himself insists – the lived experiences of writing and self-narration are also inescapably involved with literary devices. In her discussion of Russian Formalism, Kristeva claims that writings which are «an exploration of the speaker in [her or his] relationship with language [...] go beyond the barrier of representation» (1970, 115). But in light of the reappraisal of letter novels that Shklovsky has facilitated, the claim is unnecessary. So too is Kauffman's suggestion that *The Third Héloïse* departs from the love letter's association with sincerity. *Zoo* shows that literary attempts at representation and sincerity are fraught, certainly; but it would be out of place to conclude that those elements are therefore defunct or somehow superseded. To make that conclusion would presume that self-representation and genuine communicative intentions are left behind as soon as they become consciously problematic or interrupted. That is exactly the kind of purism that precipitates the disintegration of letter writing in the likes of *Julia de Roubigné*. While such a mentality might be profoundly characteristic of some epistolary narrators, Shklovsky has demonstrated that, from the perspective of genre, it misses the point. To make a novel in letters out of a process of being confronted and potentially alienated by the complexities of locating oneself in writing: this is still, after all, representing that process. And the letters that make it up are arguably upholding a more advanced sincerity, by openly manifesting the difficulties for communication which that confrontation introduces.

Ultimately, Shklovsky's «enstrangement» of the epistolary novel is far from being disconnected from the genre's original ground. As identified at the outset, the prevalence of displaced and separated characters is effectively a given of letter novels. More profoundly, the problems of identity and distance that *Zoo* foregrounds were always at least implicit in these narratives – in the 18th-century works, and as far back as the first Héloïse – not least because such problems are what enable epistolary ex-

changes in the first place. The genre's traditional narrators may invoke perfect communion between stable identities, but if the self were a firmly located thing, and if perfect connection did exist between one self and another, none of the earlier narratives could have developed. The narrators' motivating desires to grasp their own and each other's identities would be fundamentally simplified and reduced, if not eliminated altogether. Shklovsky takes up the genre at a point where both he and the genre had travelled too many disruptive distances for the traditional ideals of its narrators to be accessible. His epistolary novel that begins and continues in a state of alienation from those traditional ideals ultimately demonstrates that disruption and distance are integral to the genre's existence. And the fact that the enabling gaps and complications are inherent to the form itself is in line with Shklovsky's own ideas of the irreducible significance of form. In his following book, *Third Factory*, he writes, «I know this – my craft is wiser than I am» (1926, 59). To put this another way: the fact that a literary form has its own structures, which are not completely under the writer's control, means that the form is never able to be entirely written off (as far as literary history is concerned) by a particular writer who might have come to feel hopelessly alienated from it. The form has, in other words, an inalienable resilience of its own. Shklovsky comments, later in the same post-*Zoo* discussions, «Love concealed and silenced proved unsuccessful. As things have worked out, it seems that I do have the right to cultivate my garden» (1926, 82). *The Third Héloïse* has relocated an epistolary self; one certainly not infallible nor free of the constraints of language and communication, yet with legitimate narrative content and a profoundly complicated connection to the world of its writer. Speaking about the earliest stages of Russian Formalism, which would have repudiated this kind of connection, Shklovsky admits, «even here we encountered false analogies» (1926, 39). The crooked road of an epistolary novel has led outside the territorial lines originally laid by the literary theorist. He concludes,

If the line simply continues without being crossbred [...], nothing is ever created. [What is necessary is] to change, to crossbreed with the material, change some more, crossbreed with the material, process it some more – and then there will be literature. (1926, 51-52)

Written in a conscious state of disconnection from country, from correspondent and from the traditional ideals of epistolary narrators,

Shklovsky's self-consciously strange and strangely self-conscious epistolary novel ultimately argues the necessity of crossing lines and mixing with foreignness. In a genre which proves to be inherently based on instability of identity and communicational distances, *Zoo* as a product of dislocation is very much at home.

Bibliography

- Altman, J. G. (1982) *Epistolarity: Approaches to a Form*, Columbus, Ohio State University Press.
- Bann, S. and Bowlt, J. E. (eds.) (1973) *Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation*, Edinburgh - London, Scottish Academic Press - Chatto and Windus.
- Bray, J. (2003) *The Epistolary Novel: Representations of Consciousness*, London, Routledge.
- Crossley, M. L. (2000) *Introducing Narrative Psychology: Self, Trauma and the Construction of Meaning*, Buckingham, Open University Press.
- Harris, J. (1989) *Jane Austen's Art of Memory*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kauffman, L. S. (1986) *Discourses of Desire: Gender, Genre, and Epistolary Fictions*, Ithaca - London, Cornell University Press.
- Kauffman, L. S. (1992) *Special Delivery: Epistolary Modes in Modern Fiction*, Foreword by C. R. Stimpson, Chicago, University of Chicago Press.
- Kristeva, J. (1970) *The Ruin of a Poetics*, translated by V. Mylne, in Bann and Bowlt (1973), pp. 102-119.
- Mackenzie, H. (1777) *Julia de Roubigné*, with an Introduction by S. Manning, ed., East Linton, Tuckwell, 1999.
- Manning, S. (1999) *Introduction*, in Mackenzie (1777), pp. i-xiii.
- Ricoeur, Paul (1990) *Oneself as Another*, translated by K. Blamey, Chicago, University of Chicago Press, 1992.
- Rousseau, J.-J. (1761) *La Nouvelle Héloïse (Julie, or The New Eloise: Letters of two lovers, inhabitants of a small town at the foot of the alps)*, translated by J. H. McDowell, University Park, Pennsylvania State University, 1987.
- Sheldon, R. (1971) *Introduction*, in V. Shklovsky (1923c), pp. xiii-xxxiii.
- Sheldon, R. (2005) *Introduction*, in V. Shklovsky (1923b), pp. vii-xix.
- Shklovsky, V. (1914) *The Resurrection of the Word*, translated by R. Sherwood, in Bann and Bowlt (1973).
- Shklovsky, V. (1923a) *A Sentimental Journey: Memoirs, 1917-1922*, translated by R. Sheldon, with a Historical Introduction by S. Monas, Ithaca, Cornell University Press, 1971, revised edition 1984.

- Shklovsky, V. (1923b) *Knight's Move*, translated with an Introduction by R. Sheldon, Normal, Dalkey Archive Press, 2005.
- Shklovsky, V. (1923c) *Zoo, or Letters Not about Love*, translated by R. Sheldon, ed., Ithaca, Cornell University Press, 1971.
- Shklovsky, V. (1925) *Theory of Prose*, translated by B. Sher with an Introduction by G. L. Bruns, Elmwood Park, Dalkey Archive Press, 1991.
- Shklovsky, V. (1926) *Third Factory*, translated with an Introduction by R. Sheldon, and Afterword by L. Hejinian, Chicago, Dalkey Archive Press, 2002.
- Visconti, L. (1994) *The Beginnings of the Epistolary Novel in England*, in R. Eriksen (ed.), *Contexts of Pre-Novel Narrative: The European Tradition*, Berlin - New York, Mouton de Gruyter, pp. 294-312.
- Watt, I. (1957) *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London, Chatto and Windus.

*L'esilio allo specchio.
Generazioni a confronto in Piglia e Padura Fuentes*

Susanna Nanni

La nostalgia del desterrado se fue cebando en mí,
marcando cada acto de mi vida y muchos de mis pensamientos,
y comprendí la crueldad de un castigo tan repetidamente practicado
por los que funcionan como dueños de patrias y destinos,
y se arrogan el derecho de decidir la vida de quienes disienten de ellos.
(Padura Fuentes 2002, 225)

El mayor esfuerzo consistía siempre en eludir el contenido,
el sentido literal de las palabras y buscar el mensaje cifrado
que estaba debajo de lo escrito, encerrado *entre* letras,
como un discurso del que sólo pudieran oírse otros fragmentos,
frases aisladas, palabras sueltas en un idioma incomprensible,
a partir del cual había que reconstruir el sentido.
(Piglia 1980, 98-99)

1. *Introduzione: la (ri)lettura e la (ri)scrittura della Storia nella narrativa latinoamericana contemporanea*

A partire dalla seconda metà del Novecento, la letteratura latinoamericana ha conquistato una sua autonomia: la *finzione* è andata gradualmente sostituendo il “realismo” nelle sue molteplici forme ed il “fantastico” in una categoria onnicomprensiva. Nella formulazione dell’ossimoro finzione/realtà, la finzione letteraria – oltre ad affermare l’autonomia della letteratura – sembra essere, per molti scrittori, il procedimento lettera-

rio più "sicuro" per rappresentare la realtà ed il passato del continente latinoamericano: la letteratura, in quanto finzione, può mostrare le varietà e le contraddizioni dei popoli e degli eventi storici, spesso occultati dai discorsi egemonici della storia ufficiale.² Ma soprattutto può sfuggire, con le sue "menzogne" – per utilizzare un termine caro a Vargas Llosa – a quella "verità" che il potere vuole imporre come assoluta ed indiscutibile.³

Negli ultimi decenni, in particolare, è andata rafforzandosi – in un ampio settore della narrativa latinoamericana – l'esigenza di tematizzare episodi del passato e di rappresentare il presente da una posizione originale, di (ri)leggere, (ri)scrivere o scrivere per la prima volta la storia *desaparecida* o *manca aparecida* del proprio continente da una nuova prospettiva, dai margini, dal basso o dall'esclusione stessa: un insieme di strategie che sono andate convergendo in modo drammatico nella letteratura d'esilio. La messa in discussione dei sistemi di pensiero totalizzanti (e generatori di stereotipi) della storia ufficiale e delle verità assolute è ampiamente manifestata a partire dal ricorso degli scrittori a tecniche narrative e procedimenti stilistici che hanno permesso il confluire e la convivenza di una molteplicità di punti di vista, d'interpretazioni, di "verità": la sovrapposizione di tempi differenti e la distorsione cosciente della storia, l'abolizione della "distanza epica", la demistificazione del passato ed il recupero di personaggi ed eventi storici marginali, la creazione di nuovi linguaggi – iperbolici, frammentati o decostruiti – fondati sulla parodia, sull'ironia, sul *pastiche* o sull'intertestualità, la mescolanza di generi letterari all'interno di una stessa opera, il ricorso alla polifonia, alla meta-finzione e alla meta-storia, sono alcune delle peculiarità della nuova narrativa te-

¹ «[I]n Latin America, land of dictatorship, the novel has always seemed to me the surest literary method for approaching reality. First, because reality is, in essence, novelistic. And then, because the complexity of that novelistic reality demands that the nation be narrated with more flexible and, of course, complex instruments» (Martínez 1999, 6).

² Si veda Ainsa (1997), in particolare p. 113.

³ Si pensi alla raccolta di saggi che lo scrittore peruviano ha dedicato al rapporto tra verità e menzogne nella finzione letteraria. *La verdad de las mentiras*, titolo emblematico ed esplicito che, se da una parte sottolinea il carattere menzognero della finzione, dall'altra ostenta le "verità" che possono scaturire da tali menzogne. Secondo Vargas Llosa, infatti, i romanzisti non possono far altro che mentire, ma è pur vero – sostiene lo scrittore – che mentendo «expresan a una curiosa verdad, que sólo puede expresarse encubierta, disfrazada de lo que no es» (2002, 16).

se al recupero dei silenzi e dei lati oscuri della storia latinoamericana passata e presente.⁴

Emerge, da tale narrativa, un nuovo "contratto di lettura", in cui il lettore è esortato a porsi criticamente di fronte all'opera in un'aspirazione inesauribile alla ricerca della verità. Un'aspirazione *inesauribile*, in quanto soggetta ad una costante trasformazione e ad un'infinita molteplicità di interpretazioni a partire dalla diversità prospettica del lettore.

La letteratura d'esilio, in particolare, dovendo evadere la censura dei rispettivi governi, ha costretto il lettore alla decifrazione di una scrittura ambigua e criptica, che alterna piani temporali e stili di scrittura diversi, in cui la polifonia delle voci narranti diviene metafora di una pluralità negata dalla repressione politica e culturale, e l'esilio rappresenta metaforicamente la posizione distaccata, periferica, dalla quale i personaggi e gli scrittori osservano la storia.

2. La letteratura d'esilio come tropo fondazionale

In America Latina, la letteratura d'esilio partecipa di un fenomeno culturale continentale che è andato diffondendosi negli ultimi cinquant'anni e le cui origini sono da ricercare in una serie di eventi storico-

⁴ Com'è noto, la narrativa degli ultimi decenni si è inserita in un dibattito contemporaneo, il cui fine principale è stato quello di ridefinire obiettivi, metodologie e linguaggio della storiografia, mettendo in discussione – attraverso, soprattutto, riflessioni che hanno posto l'accento sulla narritività del discorso storico – la possibilità di una conoscenza storica oggettiva. Si considerino, in particolare, le opere di Hayden White (1973), Michel De Certeau (1975), Paul Ricoeur (2000) e Krzysztof Pomian (2001). Di fatto, gli ultimi decenni del secolo scorso sono stati segnati da un acceso dibattito postmoderno che ha portato alla rottura dei paradigmi precedenti, con il fine di ripensare alla tradizione culturale rifiutando i discorsi totalizzanti ed escludenti ed aprendo una cultura di dissenso ed allo stesso tempo di inclusione di pluralità: la messa in discussione del concetto di verità unica ed oggettiva e la conseguente comparsa di molteplici punti di vista; la marcata preferenza per fatti e personaggi storici marginali; l'enfasi posta sulla soggettività e sull'implicazione ideologica del discorso storico; in generale, la rilevanza data all'interpretazione che scaturisce dalla testualizzazione del passato e all'impossibilità di rappresentare la realtà che ci circonda, sono, com'è noto, tra i nodi centrali del pensiero postmoderno. La crisi delle ideologie – ed il decostruzionismo che ne consegue – hanno accomunato l'ambito storico, letterario, filosofico ed artistico della «condizione postmoderna». Si vedano gli esaustivi lavori di Linda Hutcheon (1988) e di Jean François Lyotard (1979).

politici che hanno scosso profondamente il processo culturale di molti paesi latinoamericani. È da rilevare, tuttavia, la vasta e variegata esperienza dell'esilio nella storia della letteratura latinoamericana fin dalle sue origini: a partire da «el Inca» Garcilaso de la Vega (considerato il primo grande scrittore americano) – che dalla Spagna (terra di suo padre, un *conquistador*) scriveva sulla perdita del regno materno (la madre era una principessa incaica) – i più importanti scrittori latinoamericani hanno vissuto, in diversi periodi storici, l'esperienza dell'esilio. Senza ricorrere a sterili generalizzazioni – basti pensare che ogni esiliato si è trovato coinvolto in tale esperienza per diverse cause ed in diverse circostanze storico-politiche – si può senza dubbio sostenere che l'esilio sembra essere uno dei tropi fondazionali che la letteratura latinoamericana ha invocato in un gesto auto-costitutivo. Si è più volte dichiarato, ad esempio, che la letteratura argentina è stata fondata da scrittori esiliati. Quando Roque, misterioso personaggio del romanzo di Piglia, si chiede dall'esilio: «Perdidos en ésta diáspora, ¿quién de nosotros escribirá el *Facundo*?» (2003, 79), egli sta facendo riferimento al prototipo di tutta quella serie di testi che hanno fondato e consolidato la letteratura argentina dall'esterno del paese.

La letteratura latinoamericana e l'esilio perdurano, quindi, in un rapporto simbiotico da secoli. Tuttavia è opportuno rilevare che mai, come negli ultimi decenni, questo fenomeno ha colpito tanto profondamente le società latinoamericane. A partire dagli anni Sessanta e Settanta, infatti, – in tempi e con modalità diverse a seconda dei singoli paesi – le dittature militari cominciavano ad imperversare nel continente latinoamericano. Centinaia di migliaia di persone rappresentavano – secondo i regimi militari – quel «pericolo rosso» che in America Latina si era cominciato a diffondere minacciosamente a partire dalla Rivoluzione Cubana. In tale contesto repressivo, numerosissimi furono gli intellettuali e gli scrittori costretti all'esilio “interno” o esterno al proprio paese.

Tuttavia, anche per quanto riguarda i rapporti tra gli intellettuali latinoamericani e la Rivoluzione Cubana, non furono pochi i dissensi, né gli esuli (Guillermo Cabrera Infante, Savero Sarduy e Reinaldo Arenas rappresentano senza dubbio gli esempi più noti). L'adesione coinvolse, in un primo momento, la maggior parte degli scrittori più prestigiosi (con rarissime eccezioni, di cui valga il caso di Borges), riunitisi intorno alla rivista avanaera *Casa de las Américas*. Successivamente, il consenso cominciò a declinare con il “caso Padilla”, poeta cubano che nel 1968 aveva pubblicato *Fuera de juego*. Le critiche contenute nella raccolta di poesie a quel-

lo che si andava delineando sempre più come “regime castrista”, costarono al poeta il carcere (1971) e l'umiliazione di dover rinnegare pubblicamente – di fronte alla *Unión de Escritores y Artistas Cubanos* – le proprie idee. L'episodio provocò uno scandalo internazionale e causò la reazione di numerosi scrittori ed intellettuali non solo latinoamericani,⁵ insieme ad un dissenso sempre maggiore nei confronti del governo de L'Avana.

Dalle variegate manifestazioni d'esilio in cui si sono trovati coinvolti gli scrittori latinoamericani, emergono per lo meno due nozioni: una, in senso letterale, implica tutte le conseguenze concernenti l'extra-territorialità, lo sradicamento, lo sdoppiamento dell'identità, l'adattamento linguistico, culturale etc.; l'altra, in senso metaforico, si riferisce ad un esilio interno al proprio paese, ad un sistema, ad una società.

Due spazi, quindi, uno “esterno”, l'altro “interno”, che trovano la loro espressione in due linguaggi antitetici: più esplicito e trasparente il primo, ha caratterizzato la scrittura di chi dall'esterno denunciava – apertamente e senza filtri – le atrocità commesse dalla dittatura nel proprio paese; elusivo ed allusivo il secondo, era il linguaggio che gli scrittori rimasti in patria erano costretti ad utilizzare per evadere la censura e la repressione.

3. Respiración artificial: *narrare l'inenarrabile*

Ricardo Piglia è uno degli scrittori più rappresentativi dell'esilio «interno» argentino. *Respiración artificial*, considerato oramai un classico della letteratura nazionale argentina, venne pubblicato quattro anni dopo il golpe del '76, in un contesto repressivo che non permetteva alcun tipo di opposizione al regime: una strategia di codificazione – attraverso una scrittura alternativa ed un linguaggio elusivo – era imprescindibile per chiun-

⁵ Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Octavio Paz, Juan Rulfo, ma anche Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Italo Calvino, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, sono solo alcuni della lunga lista di intellettuali che firmarono una lettera (pubblicata il 9 aprile del 1971 dal quotidiano «Le Monde» di Madrid) in cui chiedevano spiegazioni al governo de L'Avana sulla vergognosa vicenda che aveva visto vittima il poeta cubano ed in cui manifestavano il loro dissenso sui metodi repressivi del regime castrista nei confronti degli oppositori. Altre firme – tra le più prestigiose quella di Julio Cortázar e di Gabriel García Márquez – scomparvero dalla lista nel momento della pubblicazione di una seconda lettera sul “caso Padilla”, pubblicata il 21 maggio del 1971 sullo stesso quotidiano.

que volesse pubblicare un'opera che attaccava implicitamente il discorso egemonico del regime militare.⁶

In tali circostanze storiche, la questione sul «come narrare i fatti reali» – domanda che ricorre esplicitamente in due momenti paradigmatici del romanzo (Piglia 1980, 21 e 149) – diviene un nodo problematico drammatico che rende urgente l'esigenza di trovare forme di rappresentazione alternative per svelare gli orrori della storia reale. La strategia scelta da Piglia per «narrare l'inenarrabile» è l'ellissi, il non-detto, il parlare senza svelare, l'allusione implicita. Su ciò di cui non si può parlare, la cosa migliore da fare è tacere, afferma Piglia, citando Wittgenstein, attraverso la voce narrante di Renzi (2003, 214). La relazione che si viene a stabilire tra il contenuto e la configurazione narrativa è imprescindibile, venendo quest'ultima a costituirsi come strategia principale con cui il testo si riferisce all'esperienza repressiva.

A partire dall'aspetto formale, infatti, il romanzo riflette metaforicamente l'oscurità, la paura e l'incertezza che si vivevano nel periodo del *Proceso de Reorganización Nacional*: lettere, monologhi, dialoghi, aneddoti, citazioni e frammenti di diari, così come la caotica mescolanza di diversi generi e discorsi (storico, letterario, filosofico) fanno parte di un mosaico letterario in cui l'indicibile emerge implicitamente illuminando il passato e facendo trasparire gli orrori del presente. Come afferma Masmán, «estos subtextos que componen esta novela, si bien no hablan directamente de la realidad argentina, sí pretenden restaurar la polifonía de voces acallada por el régimen dictatorial» (2004, 103). Anche Kathleen Newman rileva come la proliferazione di voci e di discorsi narrativi presenti in *Respiración artificial* servano a «remitir al lector los acontecimientos que se desarrollan fuera del texto: también señalan los silencios de la novela, las desapariciones que eran parte de la vida cotidiana entre 1976 y 1979» (1991, 98).⁷ L'epigramma borghese di Marconi (poeta e gior-

⁶ Nel periodo successivo alla dittatura, la rappresentazione del terrore e dell'angoscia che si viveva quotidianamente durante il regime, emerge con tutta la sua forza in *Hay unos tipos de abajo* (*Strani tipi sotto casa*). Il romanzo di Dal Masetto, pubblicato nel 1998, rappresenta in modo significativo la fragilità umana, la condizione di paranoia, l'annientamento dei valori di solidarietà e di amicizia che possono schiacciare l'essere umano durante un regime dittatoriale, anche dietro una facciata di apparente euforia e di gioia come nel giorno della vittoria dei campionati mondiali di calcio del '78.

⁷ Tra gli studi più approfonditi sul panorama della produzione letteraria argentina

nalista di fama locale), nella sua interminabile discussione letteraria con Renzi, si condensa nella seguente affermazione: «en la literatura [...] lo más importante nunca debe ser nombrado» (Piglia 1980, 145). Piglia sembra aver fatto di tale epigramma la ragione principale del suo romanzo.

Nel contratto di lettura che si viene ad instaurare tra l'opera ed il lettore, Piglia sceglie diversi discorsi che – proprio nella loro differenziazione – consolidano, normalmente, le caratteristiche di un determinato genere ma che, nel suo romanzo, favoriscono il dialogismo e la ricerca di una verità che si manifesta e si sviluppa attraverso la propria pluralità. L'eterogeneità di livelli di lettura e di interpretazioni che possono scaturire da *Respiración artificial* è la manifestazione più evidente del pensiero di Piglia sul rapporto tra finzione e verità, tra letteratura e storia, costituendosi implicitamente come atto decostruttivo della finzione politica ed ideologica imposta dagli spazi egemonici di potere. La mescolanza di lettere, memorie e diari, infatti, spingono il lettore a ricostruire la storia del romanzo e, allo stesso tempo, a porsi criticamente di fronte alle versioni della storia ufficiale argentina.

Quando Tardewski⁸ parla di «elaborar un juego [...] en el que las posiciones no permanezcan siempre igual, en el que la función de las piezas, después de estar en el mismo sitio, se modifique» (Piglia 1980, 25), sta di fatto elaborando una teoria che possiamo riconoscere come letteraria. Una reminiscenza di lezione borghesiana – il riferimento implicito è al *Pierre Menard, autor del Quijote* – che enfatizza il ruolo del lettore nella costruzione dell'opera: il lettore non solo *interpreta* l'opera letteraria nel momento in cui la legge, ma la *crea*, così come è stata creata precedentemente dall'autore della medesima (Borges 1944). Allo stesso modo, il lettore di *Respiración artificial* dovrà interpretare, per poi ricreare, un romanzo dove gli orrori del presente siano impliciti nella scrittura.

Non dimentichiamo che ciò che a Piglia interessa della finzione, secondo quanto egli stesso ha affermato, è la sua relazione specifica con la verità. In particolare, nella raccolta di saggi intitolata *Crítica y ficción* lo scrittore sostiene che negli anni della dittatura militare l'Argentina ha co-

durante la dittatura militare e sulla diaspora relativa all'esilio si consultino le raccolte di saggi contenute in Jara e Vidal (1987) e Sosnowski (1988) oltre a Reati (1992).

⁸ Personaggio basato sulla figura di Witold Gombrowicz – noto scrittore polacco stabilitosi in Argentina – con cui Renzi intavola una ricca discussione filosofico-letteraria nella seconda parte del romanzo.

stituito un luogo privilegiato «para ver hasta que punto el discurso del poder adquiere a menudo la forma de una ficción criminal. El discurso militar ha tenido la pretensión de ficcionalizar lo real para borrar la opresión» (Piglia 2000, 11). La finzione viene utilizzata, quindi, dalla dittatura militare come strumento di potere. La società, in tal senso, può essere considerata come una trama di storie e di finzioni che circolano tra la gente: «El Estado centraliza esas historias; el Estado narra. Cuando se ejerce el poder político se está siempre imponiendo una manera de contar la realidad» (Piglia 2000, 43).

Il regime militare ha costruito la propria versione della realtà, nella quale i militari apparivano come una *medicina* contro i mali della società: una finzione politica, descritta da Piglia come «la teoría del cuerpo extraño» (Piglia 2000, 44), che aveva penetrato il tessuto sociale e doveva essere estirpato ad ogni costo:

El poder también se sostiene en la ficción. El Estado es también una máquina de hacer creer. En la época de la dictadura, circulaba un tipo de relato «médico»: el país estaba enfermo, un virus lo había corrompido, era necesario realizar una intervención drástica. El Estado militar se autodefinió como el único cirujano capaz de operar, sin postergaciones y sin demagogia. Para sobrevivir la sociedad tenía que soportar esa cirugía mayor. Algunas zonas debían ser operadas sin anestesia. Ése era el núcleo del relato: país desahuciado y un equipo de médicos dispuestos a todo para salvarle la vida. (Piglia 2000, 113-114)

Si occultava la realtà anticipando pubblicamente – e metaforicamente – ciò che di fatto avveniva segretamente.

En verdad, ese relato venía a encubrir una realidad criminal, de cuerpos mutilados y operaciones sangrientas. Pero al mismo tiempo la aludía explícitamente. Decía todo y no decía nada: la estructura del relato de terror. (Piglia 2000, 114)

È in questo senso, e con queste premesse, che si comprende più ampiamente la funzione di Luciano Ossorio, di Marcelo Maggi e di Emilio Renzi: i personaggi principali del romanzo di Piglia hanno il compito di sviscerare le trame della finzione imposta e controllata dal potere, per decifrare la realtà recondita e dar luogo finalmente alla ricostruzione del «racconto dei vinti» («Hay que hacer la historia de las derrotas», afferma Maggi nella sua prima lettera al nipote Renzi; Piglia 1980, 19), ciò che Piglia definisce «Un relato fragmentado, casi anónimo» (Piglia 2000, 44-

45), che resiste e costruisce interpretazioni alternative a quella ufficiale. Una strategia implicita nell'opera, affinché il lettore possa intravedere una modalità di approssimazione alla verità che deve decifrare.

4. *Passato e presente*

Emilio Renzi, uno dei narratori principali del romanzo ed *alter-ego* dell'autore (il cui nome per esteso è Ricardo Emilio Piglia Renzi),⁹ è uno scrittore neofita che su invito dello zio – il professore di storia Marcelo Maggi – decide nel 1979 di andare a fargli visita a Concordia, nella provincia di Entre Ríos. Non trovandolo, Renzi trascorre l'intera nottata a conversare con Tardewski, amico polacco dello zio, il quale gli affida delle lettere di Enrique Ossorio (personaggio storico sul quale lo zio sta scrivendo una biografia). Dopo aver letto ed interpretato parte di queste lettere, Renzi capisce che non incontrerà mai più lo zio perché è stato sequestrato e fatto scomparire dalla polizia segreta del regime. Maggi, infatti, consapevole di essere perseguitato dai militari, aveva chiesto al nipote di andarlo a trovare per salvare le carte di Ossorio. In altre parole, pur sapendo che non sarebbe mai andato all'incontro con Renzi, riesce – tramite Tardewski – a lasciargli un'eredità letteraria, storica e politica.

La struttura del romanzo è suddivisa in due parti principali, la prima delle quali, è a sua volta tripartita: *a*) la prima sezione consta di uno scambio epistolare tra Renzi e suo zio cominciato nell'aprile del '76, dal quale evinciamo – sin dalle prime pagine del romanzo – una caotica alternanza temporale (nonostante l'azione si svolga nel 1977, Renzi informa il lettore che sta scrivendo nel 1979 e che lo scambio epistolare con lo zio era cominciato nell'aprile del '76, quindi, alcuni giorni dopo il golpe militare del 24 marzo); *b*) la seconda sezione è narrata da Luciano Ossorio (suocero di Maggi), il giorno in cui Renzi va a fargli visita su richiesta dello zio. L'intera sezione è dedicata al delirio del senatore che, invalido e paralitico (come il suo paese, secondo le sue stesse parole) e sotto l'effetto della morfina, vaneggia sulla storia e i suoi segreti, e sul contatto che ha stabilito con i morti attraverso le lettere che questi gli mandano dall'aldilà (l'allusione ai *desaparecidos* è implicita); *c*) la terza sezio-

⁹ Ricordo che, oltre al nome ed alla passione per la scrittura, l'autore ed il suo personaggio condividono l'anno di nascita (1940).

ne è narrata da Arocena (impiegato dei servizi segreti) che cerca di decifrare i messaggi sovversivi contenuti – ed apparentemente occultati – in alcune lettere che sono state intercettate. Il fallimento dell'intento di Arocena è inesorabile, la censura è stata elusa, mentre il lettore attento rintraccia immediatamente i riferimenti alla situazione politica attuale. In una di queste lettere, ad esempio, inviata da Maggi a Luciano Ossorio, emerge l'importanza di conservare i documenti di Enrique Ossorio,

porque no sólo han de servir (a cualquiera que sepa leerlos bien) para echar luz sobre el pasado de nuestra desventurada república, sino para entender también algunas cosas que vienen pasando en estos tiempos y no lejos de aquí. (Piglia 1980, 74)

In un'altra lettera, una donna considerata pazza racconta la tortura che veniva praticata alle vittime della dittatura militare. L'impiegato dei servizi segreti, non riuscendo ad interpretarla, la scarta ma la descrizione di Angelica, la «cantante ufficiale» – come lei stessa vuole essere definita – non può sfuggire come chiave di lettura della folle crudeltà della repressione militare: Arocena, al contrario del lettore, non comprende che Angelica ha visto gente torturata:

Al principio sólo podía verlo al finado. Acostado sobre una cama de fierro, tapado con diarios. Hay otros ahí, al fondo de un pasillo, piso de tierra apisonada. Cierro los ojos para no ver el daño que le han hecho. Y entonces canto para no verlo sufrir. No quiero verlo sufrir y entonces canto, porque yo soy la cantora oficial. Si yo digo las imágenes que pasan por el dije nadie me cree. ¿Por qué a mí? ¿Por qué tengo que ser yo la que debo verlo todo? (Piglia 1980, 83)

La seconda parte del romanzo (che a differenza della prima, in cui l'autore si avvale dalla "forma dell'archivio", è costituita esclusivamente da conversazioni e predilige l'ambito letterario piuttosto che quello storico) si svolge durante il giorno e la notte che Renzi trascorre con Tardewski, aspettando invano l'arrivo di Maggi. Nonostante siano solo loro ad alternarsi nella narrazione di questa seconda parte, la struttura narrativa risulta molto più complessa ed artificiosa, poiché entrambi riportano conversazioni di altre persone alle quali hanno assistito o di cui sono a conoscenza perché gli sono state, a loro volta, riportate. La caotica dislocazione delle voci narranti è abbondante. Valgano pochi esempi che ritengo essere tra i più significativi:

En general no esperan respuesta, sencillamente se sientan y me escriben, me contaba, dice Tardewski. (Piglia 1980, 159)

Y sin embargo, dijo Tardewski que le había dicho Marconi, algunas de esas cartas son tan extraordinarias que puedo decir, me decía, dice Tardewski, que allí se encuentra no sólo la materia única, sino la inspiración más profunda de toda mi poesía. [...]

Al final de la carta, la mujer siempre escribía: *De usted* y después firmaba con su nombre y apellido, que no revelaré, dijo Tardewski que le había dicho Marconi aquella noche en el club [...]. (Piglia 1980, 160)

Uno sólo puede escribir sobre su cuerpo, me dijo la mujer, cuenta Tardewski que le dijo Marconi. (Piglia 1980, 164)

La proliferazione di voci narranti presenti nel romanzo, quindi, metaforizza la pluralità negata dalla repressione, rinviando il lettore agli eventi storici che stanno avendo luogo al di fuori del testo.

Nella stessa dinamica testuale rientra anche la caotica alternanza temporale, che stimola il lettore a svegliarsi dagli orrori del presente entrando nella storia e scrivendo su di essa. Nella prima lettera che Maggi scrive a Renzi, in cui lo invita ad andarlo a trovare, l'esortazione è interamente rivolta alla riscoperta del passato attraverso le versioni alternative della storia:

Por supuesto tenemos que hablar. Hay otras versiones que tendrás que conocer. Espero que vengas a verme [...]. La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esa pesadilla de la que trato de despertar.

Esa fue la primera carta y así empieza verdaderamente esta historia.

Casi un año después yo iba hacia él, muerto de sueño en el vagón destartado de un tren que seguía viaje al Paraguay... Para mí era como avanzar hacia el pasado y al final de ese viaje comprendí hasta qué punto Maggi lo había previsto todo. Pero eso pasó después, cuando todo terminó; antes recibí la carta y la fotografía y empezamos a escribirnos. (Piglia 1980, 21)

(Ri)lettura e (ri)scoperta del passato divengono una necessità – e l'unico modo – per comprendere ed alleviarsi dall'incubo del presente. Nella storia si può osservare la trasformazione degli eventi: in momenti in cui sembra che nulla cambia e che tutto è imprigionato nella morsa di un incubo presente ed eterno – sostiene Piglia – la storia sta a testimoniare che sono esistite situazioni analoghe nel passato, e che si sono trasformate fino a trovare una via d'uscita (2000, 98-99).

La finalità del romanzo è presente sin dal titolo: *respirazione artificiale*, come metodo estremo per risvegliare un corpo in fin di vita. La metafora è implicita: la storia argentina è caduta in una paralisi simbolica, ha smesso di significare, di esprimersi, è stata sotterrata, plasmata, pietrificata. Solo la respirazione artificiale attuata dai protagonisti del romanzo – attraverso la ri-lettura e la re-interpretazione della storia argentina – può aiutare il lettore a comprendere gli orrori del presente.

5. Catene generazionali: l'esilio allo specchio tra utopia e pazzia

I personaggi stessi dipendono l'uno dall'altro per potersi esprimere e dare un senso alla storia. Enrique Ossorio, Marcelo Maggi ed Emilio Renzi – soggetti appartenenti ad una catena generazionale – sono legati non tanto dal contatto diretto (non si sono nemmeno mai conosciuti) quanto piuttosto dalla marginalità, dalla scrittura e dalla lettura. Ognuno di loro, infatti, dalla propria perifericità, diviene il lettore principale del suo precursore affinché, rileggendolo ed evocandolo, riesca a mantenerlo in vita e a ricrearlo simbolicamente. La lettura costituisce, quindi, un'operazione di ricostruzione incessante ed il canale di trasmissione più stabile e la respirazione artificiale diviene metafora della rilettura del testo scritto e della storia, operazione tanto necessaria per comprendere il presente, quanto complessa nella scrittura (prima) e nella decifrazione (poi) del messaggio. L'interesse dei personaggi infatti è rivolto alla produzione di un testo che riesca infallibilmente ad evadere la censura (Ossorio), per essere interpretato e dar vita alla biografia del suo autore (Maggi), e per comprendere infine la ragione della *scomparsa* del biografo (Renzi).

Il fatto che ognuno di questi personaggi adotti la scrittura come mezzo d'espressione e che ne siano essi stessi i più ardenti lettori, è ancora più significativo se consideriamo che la catena di lettura che si viene a stabilire si può interpretare come una metafora del processo di trasmissione e re-interpretazione della storia attraverso il tempo, e che questo processo avvenga da uno spazio marginale, periferico, represso. Da tale spazio, l'invito è rivolto a sovvertire il canone, a re-interpretare la storia da prospettive originali, ad allargare i suoi margini sino a sfumare ogni frontiera che la separa dalla finzione, esattamente come avviene nel romanzo di Piglia.

Si pensi, ad esempio, alle pagine dedicate alla teoria di Tardewski su un probabile – e da lui provato – incontro tra Kafka ed Hitler a Praga, nel

1909: la coerenza e la lucidità dei dettagli trasformano la finzione letteraria in sostanza storica. Kafka percepisce nelle parole di Hitler la «voce abominevole della storia»: «El genio de Kafka reside en haber comprendido que si esas palabras podían ser dichas, entonces podían ser realizadas» (Piglia 1980, 208). La letteratura di Kafka è un'anticipazione trascritta del progetto atroce di Hitler: descrive un mondo in cui qualsiasi persona può essere accusata ingiustamente ed improvvisamente, in cui lo Stato decide del destino dei suoi cittadini, un mondo di esseri umani trasformati in insetti, o che muoiono come insetti, pestati, schiacciati, incapaci di aiutare gli altri e sé stessi, incapaci di lottare contro il Castello:

Kafka supo ver hasta en el detalle más preciso cómo se acumulaba el horror. Esta novela [*El proceso*] presenta de un modo alucinante el modelo clásico del Estado convertido en un instrumento de terror. Describe la maquinaria anónima de un mundo donde todos pueden ser acusados y culpables, la siniestra inseguridad que el totalitarismo insinúa en la vida de los hombres, el aburrimiento sin rostro de los asesinos, el sadismo furtivo. Desde que Kafka escribió ese libro el golpe nocturno ha llegado a innumerables puertas y el nombre de los que fueron arrastrados a *morir como un perro*, igual que Joseph K., es legión. (Piglia 1980, 209)¹⁰

La storia si confonde con la letteratura, e gli orrori del passato lasciano intravedere quelli del presente. L'analogia tra la dittatura di Hitler e quella della giunta militare argentina – in cui lo Stato si trasforma in uno strumento di terrore, semina il panico, tortura ed uccide gli uomini *come se fossero cani* – diviene, in questo brano del romanzo, esplicita. Ciò che Tardewski realizza non si limita ad una «straordinaria scoperta» (Piglia 1980, 178) fatta casualmente (per una data di pubblicazione mal attribuita, lettere apocrife ed una frase incompleta e misteriosa) nella biblioteca del British Museum, una sera del 1938. Tardewski, di fatto, ha relativizzato la storia, sfumandone qualsiasi limite che la distingue dalla finzione letteraria.

La catena generazionale costituita da Enrique Ossorio, Marcelo Maggi ed Emilio Renzi è rinsaldata da due personaggi – l'ex-senatore Luciano Ossorio ed il polacco Vladimir Tardewski – che funzionano come figure intermedie: il primo fornisce le lettere di suo nonno, Enrique Ossorio, a Maggi; il secondo custodisce ed affida quelle stesse lettere a Ren-

¹⁰ Il corsivo è nel testo originale.

zi. Tutti i personaggi fanno quindi parte di un'unica tradizione letteraria e storica, clandestina e marginale, costituita da precursori e discendenti. Come metafora del processo di re-interpretazione letteraria, questa catena personifica un modo di lettura il cui fine principale è quello di riscrivere la storia. È una catena temporale e generazionale non casuale ma – nelle parole di Luciano Ossorio – «es como una línea de continuidad, una especie de voz que viene desde la Colonia [...] y el que la escuche y la descifre, podrá convertir este caos en un cristal translúcido» (Piglia 1980, 48), che ha inizio con la generazione romantica e la fondazione del *Salón Literario* (nel 1837), e si protrae sino al 1979. È il tempo «reale» del romanzo fittizio di Enrique Ossorio:

Durante ese lapso, por medio de un procedimiento que debo resolver, el protagonista encuentra (tiene en su poder) documentos escritos en la Argentina en 1979. Reconstruye (imagina) al leer, cómo será esa época futura. (Piglia 1980, 86)

Una catena generazionale, quindi, che unisce il passato al futuro ma che si relaziona (e mette in relazione) anche ai concetti di esilio e di utopia. Cos'è l'utopia, si chiede Enrique Ossorio:

Antes que nada, para mí, el exilio es la utopía. *No hay tal lugar*. El destierro, el éxodo, un espacio suspendido en el tiempo, entre dos tiempos. Tenemos los recuerdos que nos han quedado del país y después imaginamos cómo será (cómo va a ser) el país cuando volvamos a él. Ese tiempo muerto, entre el pasado y el futuro, es la utopía para mí. Entonces el exilio es la utopía. (Piglia 1980, 80)¹¹

Il concetto di utopia concerne pertanto una lontananza non spaziale, geografica, «sarmientina», ma temporale: immaginare come si sarà trasformata l'Argentina nell'arco di 130 anni (Piglia 1980, 82).

Da qui l'esigenza di scrivere un romanzo utopico epistolare: perché la corrispondenza – sostiene Enrique Ossorio – è di per sé una forma di utopia. Scrivere una lettera (immaginiamo di trovarci nell'Argentina degli anni '50 dell'Ottocento) significa inviare un messaggio al futuro. Ma soprattutto esiste una seconda regione:

¹¹ Il corsivo è nel testo originale. Per un'argomentazione lucida e raffinata sul concetto di utopia nella storia e nella letteratura ispanoamericana del XIX e XX secolo, si veda Blengino (2003).

¿Qué es el exilio sino una situación que nos obliga a sustituir con palabras escritas la relación entre los amigos más queridos, que están lejos, ausentes, diseminados cada uno en lugares y ciudades distintas?... ¿Qué relación podemos mantener con el país que hemos perdido, el país que nos han obligado a abandonar, qué otra presencia en ese lugar ausente, sino el testimonio de su existencia que nos traen las cartas (esporádicas, elusivas, triviales) que nos llegan con noticias familiares? (Piglia 1980, 86-87)

Date storiche, lettere e marginalità. Ma il romanzo sembra stabilire un'ulteriore analogia tra la vita di Enrique Ossorio e quella di Maggi: «Claro que para todos el viejo [Luciano Ossorio] está loco, pero también para todos estaba loco Enrique Ossorio e incluso yo mismo [Maggi], sin ir más lejos» (Piglia 1980, 25). L'analogia si basa sulla *locura*, sulla pazzia. Interessante, a tal proposito, considerare il pensiero di Piglia sulla pazzia. Nel già citato *Crítica y ficción* lo scrittore argentino afferma:

La locura, ¿no? es siempre el límite de la narración, el reverso del silencio. La locura es decir de más, es no poder callar, es un exceso en el borde de la ficción. Ellas [las madres de Plaza de Mayo] eran las locas de Plaza de Mayo porque lo decían todo. (Piglia 2000, 212)

La pazzia come condizione che spinge l'essere umano ad andare oltre, al dire tutto, al narrare l'inenarrabile: un esempio paradigmatico di come Piglia – nel suo esilio interno all'Argentina – riesca ad evadere la censura attraverso un linguaggio elusivo ed enigmatico che, allo stesso tempo, pone il lettore in una posizione critica di fronte al testo ed alla storia.

Il romanzo termina quando Renzi ha la conferma sottintesa sulla morte di suo zio, attraverso la lettura delle lettere di Ossorio che Tardewski finalmente gli consegna. Il frammento finale del romanzo, infatti, è la dichiarazione di suicidio che Ossorio lascia a chiunque incontri il suo cadavere, in cui Renzi riscontra un'allusione implicita alla morte di Maggi.

La storia del vertiginoso esilio di Enrique Ossorio (Montevideo, Brasile e Cile, ma anche California, Boston e New York) assume il valore di una parabola. Tutti i personaggi principali del romanzo vivono in una sorta di esilio, in una posizione periferica, lontana dal centro, nel senso stretto o figurato del termine: Enrique Ossorio è costretto ad un incessante esilio geografico; Maggi si è de-centrato fino alla sua *desaparición* totale; Luciano Ossorio vive nell'esilio mentale del delirio nel regno dei morti; Renzi si reca a Concordia, luogo di frontiera tra Argentina e Uru-

guay; Tardewski scappa dalla Polonia invasa dai nazisti ed esilia in Argentina. E tutti osservano la storia da una posizione marginale, da lontano, per la quale i formalisti russi utilizzavano il termine *straniamento*: «esa forma de mirar afuera, a distancia, en otro lugar y poder así ver la realidad más allá del velo de los hábitos, de las costumbres» (Piglia 1980, 157).

È la stessa posizione periferica e marginale – l'esilio interno – dalla quale Piglia osserva e racconta la storia.

Optare per l'ellissi per parlare della repressione determina una coincidenza di contenuto e di forma: rappresenta il silenzio forzato dell'esilio interiore e delle migliaia di vittime della dittatura militare messe a tacere con la loro scomparsa definitiva.

6. Analogie

A distanza di vent'anni dalla pubblicazione di *Respiración artificial*, un altro romanzo "storico",¹² in un altro paese latinoamericano, in circostanze storico-politiche totalmente differenti, affronta – dall'interno del proprio paese – la tematica dell'esilio come frattura ma anche come continuità storica tra passato e presente. *La novela de mi vida* è il primo romanzo di Leonardo Padura Fuentes a non appartenere in senso stretto al genere «giallo» (genere che lo scrittore cubano ha rinnovato nell'ambito della letteratura del proprio paese – negli anni '70 e '80 estremamente politicizzata – con l'invenzione del detective Mario Conde nella tetralogia *Las cuatro estaciones*, riscuotendo, tra l'altro, un notevole successo di pubblico e di critica in Italia), per lasciar spazio ad un'esautiva ed appassionante ricostruzione del quadro storico e culturale che abbraccia gli ultimi due secoli di storia cubana attraverso i percorsi segreti della massoneria, alla quale appartenne lo stesso padre dello scrittore (a lui, massone di 33° grado e a tutti i massoni cubani, oltre che alla moglie, è dedicato il romanzo).

¹² *La novela de mi vida* è inscrivibile nella tradizione cubana del nuovo romanzo storico, che senza dubbio ha avuto come maggiore esponente Alejo Carpentier con opere quali *El reino de este mundo* (1949) e *El arpa y la sombra* (1979). Ricordo che alcuni critici, con non poche forzature legate alle rigide classificazioni dei generi letterari, hanno inserito anche *Respiración artificial* nella tradizione del "nuovo romanzo storico". Si veda, ad esempio, Menton (1993).

Anche gli archi temporali scelti dai due scrittori coincidono ampiamente: dalle vicende storico-politiche di cui è stata protagonista la generazione romantica, alle vicende attuali dei rispettivi paesi. Se Enrique Ossorio (co-fondatore del *Salón Literario* nel 1837) rappresentava il capostipite della catena generazionale ideata da Piglia, José María Heredia – a partire dal quale Padura Fuentes costruisce la propria trama narrativa – è stato il primo grande poeta cubano ad abbracciare la causa indipendentista, oltre ad essere considerato l'indiscusso fondatore del Romanticismo in America Latina. Secondo quanto affermato dallo stesso Padura Fuentes nel suo saggio *José María Heredia o la elección de la patria*, il poeta romantico è stato anche

el primer gran desterrado cubano y el primer de los nacidos en esta Isla condenado a morir en el exilio, sin haber encontrado jamás un alivio para esa compacta nostalgia de la patria que también él, precisamente él, inaugura entre nosotros [...]. (Padura Fuentes 2001)¹³

In entrambi i romanzi, il personaggio del XIX secolo (Ossorio / Heredia) lascia un importante manoscritto inedito che, attraverso figure intermedie (il nipote di Ossorio / il figlio di Heredia), sarà ricercato da un personaggio contemporaneo all'autore (Maggi e Renzi / Fernando Terry). In questo modo, l'esilio di Fernando Terry s'intreccia con quello del primo grande poeta indipendentista cubano (con il quale condivide, tra l'altro, la ricerca del proprio delatore ed un rientro temporaneo in patria), mentre il passato si converte ancora una volta nell'oggetto di un recupero necessario per comprendere il presente. Riflettendo sulle catene generazionali che mettono in relazione i personaggi di entrambi i romanzi, inoltre, si possono riscontrare ulteriori analogie: in entrambi il legame principale non vincola un padre ad un figlio, ed in entrambi ad unirli sono l'esilio, la scrittura e la lettura. I personaggi, ancora una volta, dipendono

¹³ Nello stesso saggio Padura Fuentes rileva come il primo grande rappresentante della poesia cubana sia in realtà accompagnato da uno degli enigmi culturali, politici ed umani più incredibili in cui uno studioso si possa imbattere: «Porque si no hay dudas de que el primer poeta, o con más propiedad, el primer gran poeta del amplio y poblado parnaso cubano es José María Heredia, no puede menos que intrigarnos el hecho de que un hombre que sólo vivió treinta y cinco años, haya decidido, con tan conocida vehemencia, ser el primer poeta de un país que por entonces ni siquiera existía y en el cual apenas vivió algo más de seis años, la mitad de ellos en su primera infancia» (Padura Fuentes 2001).

l'uno dall'altro per potersi esprimere e dare un senso alla storia: gli anelli finali della catena (Terry / Renzi) evocano i loro precursori (Heredia / Enrique Ossorio) e li mantengono in vita da uno spazio marginale, periferico, represso. Da tale spazio, ancora una volta, l'invito è rivolto a sovvertire il canone e a re-interpretare e riscrivere la storia (tutti i personaggi principali dei due romanzi sono scrittori) da prospettive originali.

Anche l'enigma si ripete: se in *Respiración artificial* era costruito intorno alla scomparsa di Maggi e alla decifrazione dei messaggi criptici, ne *La novela de mi vida* l'enigma implica la ricerca dei presunti delatori di Fernando (e di Heredia) e del «manoscritto perduto». Alla fine del romanzo comprendiamo che lo scioglimento dell'enigma sottintende la stessa proposta narrativa.

Le analogie tra i due romanzi, infatti non si esauriscono nelle scelte tematiche: anche Padura Fuentes, come Piglia, opta per una scrittura criptica che alterna piani temporali, stili di scrittura e registri linguistici diversi, così come in entrambi i romanzi la polifonia delle voci narranti diviene metafora di una pluralità negata, messa a tacere, esiliata. In una delle tante interviste rilasciate in Italia, lo scrittore cubano spiega le modalità e le ragioni per le quali ad ogni voce ha fatto appartenere un registro linguistico diverso:

Da un punto di vista stilistico la diversità di voci è nata dall'esigenza di rendere credibile la storia di Heredia: per questo ho deciso di scriverla in prima persona, con uno stile che ricalca quello del nostro romanticismo, usando giri di frasi ed espressioni proprie del primo Ottocento; mentre la vicenda che si svolge nel secolo successivo, quella delle carte perdute, fa entrare il lettore nel mondo delle logge massoniche, quindi ho usato la barocca retorica documentale propria di quegli ambienti; dell'oggi ho scritto invece con uno stile più diretto, benché un po' ricercato, visto che i personaggi sono un gruppo di artisti e scrittori. (Palieri 2005)

Ancora una volta, la molteplicità di voci narranti sottintende e metaforizza la decostruzione di una verità unica ed assoluta e, ancora una volta, l'esilio raccontato dall'«interno» del proprio paese rappresenta la posizione «straniata» dalla quale i personaggi (e i loro autori) osservano e ricostruiscono la storia.

7. Contesti e dissensi

La novela de mi vida, strutturalmente bipartita (come *Respiración artificial*) in *El mar y los regresos* e *Los destierros*, è costituita da tre linee narrative intercalate, che appaiono al lettore nel seguente ordine:

a) la prima (e più estesa) linea narrativa è costituita dal racconto in terza persona del ritorno a Cuba, nel 1998, di Fernando Terry. Intorno alla metà degli anni Settanta Fernando, docente all'Università dell'Avana, scriveva la sua tesi di dottorato sul poeta romantico José Maria Heredia e faceva parte dei «Socarrones», un gruppo letterario formato da sette studenti. Dopo l'arresto di Enrique (drammaturgo omosessuale che, spinto dal suo compagno, tenta invano di fuggire dall'isola), Fernando viene accusato di esser stato al corrente della fuga dell'amico ed allontanato dal suo incarico accademico. Esiliato a Madrid, nel 1998 riceve una lettera da uno dei suoi amici, che ravviva in lui la speranza di trovare un manoscritto inedito (una sorta di autobiografia) del grande poeta indipendentista cubano. Con un permesso di soggiorno temporaneo Fernando riesce a tornare nell'isola per rincontrarsi con la madre e con gli amici, per cercare il manoscritto autobiografico e soprattutto per smascherare l'identità del presunto amico traditore – tra i cinque «Socarrones» rimasti vivi nell'isola – che lo avrebbe denunciato alla polizia.

b) la seconda linea narrativa è costituita dall'autobiografia fittizia di José María Heredia durante il regime di Tacón – dal suo primo ritorno a Cuba, nel 1817, fino a pochi mesi prima della sua morte durante l'esilio messicano, nel 1839 – in cui lo scrittore narra le vicende della propria vita pubblica e privata: dalla sua iniziazione sessuale e i suoi grandi amori (Isabel Rueda y Ponce de León e Lola Junco) alle funzioni politiche ufficiali, dalla scrittura delle sue opere più famose (basti citare la celeberrima *Oda al Niágara*, scritta intorno al 1824, quando Heredia aveva solo ventuno anni e per i suoi ideali indipendentisti viveva in esilio negli Stati Uniti), all'amicizia con altri intellettuali dell'epoca (primo fra tutti, Domingo del Monte ma anche Silvestre Alfonso, José Antonio Cintra, Cayetano San Feliú e Anacleto Fernández).

c) la terza linea narrativa si sviluppa intorno alle peripezie del manoscritto autobiografico di Heredia, *Espejo de paciencia*, tra il 1921 ed il 1939, lasciato in custodia dal figlio (illegittimo), José de Jesús, alla loggia massonica di Matanzas: è l'unico manoscritto – fra tutti quelli ricevuti in eredità dal padre – a non essere stato ceduto per denaro ed il più com-

promettente per i potenti dell'epoca. Ed è attraverso questo manoscritto – con cui il romanzo di Padura Fuentes decostruisce e respinge la versione ufficiale della storia – che i tre livelli testuali risultano strettamente correlati fra loro.

Nell'ambito del contesto storico nazionale, quindi, *La novela de mi vida* mette in relazione tre tappe fondamentali dell'esperienza cubana: *a*) il concepimento dell'ideale nazionale sotto l'impulso dell'emancipazione continentale, sino all'esito negativo del progetto indipendentista, dichiarato dallo stesso Heredia nella sua lettera a Tacón; *b*) il disastroso fallimento di una volontà repubblicana che ha messo in evidenza il permanente stato di corruzione della borghesia e la sua incapacità di controllare la minaccia dell'autoritarismo, sino alla nascita di una dittatura nella prima metà del XX secolo, da cui si evince l'incapacità delle nuove generazioni di conservare l'eredità culturale ed ideologica della generazione di Heredia; *c*) il consolidamento di uno sforzo per rileggere e ridefinire il passato del proprio paese attraverso uno sguardo severo sull'intera storia nazionale e sulle relazioni stabilitesi nelle sue diverse tappe, al fine di comprendere il presente.

Tacón, Machado e Castro: la scelta dei contesti storici sui quali Padura Fuentes si sofferma per sviluppare le tre linee narrative e la volontà dello scrittore di mantenere tale simmetria dall'inizio alla fine del romanzo lasciano intravedere un discorso storiografico che si delinea attraverso un'operazione profondamente ideologica per stabilire una continuità tra passato e presente.

Da un sommario confronto tra le circostanze storiche, politiche e culturali in cui i due autori hanno scritto i romanzi in questione, è da rilevare che la dittatura militare argentina ed il regime castrista che si andava delineando negli anni successivi alla Rivoluzione hanno esercitato – seppure con modalità ben diverse – una dura repressione nei confronti degli intellettuali dissidenti. Nel giugno del 1961, alla fine di una serie di incontri tenutisi nella Biblioteca Nazionale de L'Avana con gli intellettuali cubani, Fidel Castro pronunciò la famosa sentenza che si sarebbe gradualmente convertita nella definizione della politica culturale ufficiale: «dentro de la revolución todo; contra la revolución, nada». A partire dalla seconda metà degli anni sessanta il dissenso al governo castrista cominciava a delinearsi sempre più chiaramente e a coinvolgere un numero sempre maggiore di scrittori. Ben lungi dalle modalità attuate durante il *Proceso de Reorganización Nacional* dal regime militare argentino – che produceva sparizioni forzate e clandestine, tortura e uno stato di terrore

istituzionalizzato – la censura e la repressione del governo castrista nei confronti degli intellettuali (insieme, è bene ricordarlo, ad una maggiore possibilità di pubblicazione e di successo di critica e di pubblico all'estero) ha comunque generato un abbondante flusso d'esilio di scrittori cubani, i cui nomi più rappresentativi sono sicuramente Guillermo Cabrera Infante (anticastrista convinto, in esilio dal 1967) Severo Sarduy (in esilio già dal 1959, due anni prima, quindi, delle *Palabras a los intelectuales* di Fidel Castro) e Reinaldo Arenas (perseguitato dal regime per le sue convinzioni politiche e per le sue inclinazioni sessuali, esiliato quasi clandestinamente nel 1980 – in occasione dell'imponente e noto esodo dal porto di Mariel – a Miami, poi trasferitosi a New York, dove è morto di Aids dieci anni dopo).

8. Allusioni più (o meno) esplicite

Anche Padura Fuentes, come Piglia, scrivendo sull'esilio dall'interno del proprio paese ha dovuto affrontare la questione del “come narrare i fatti reali” in terra di censura governativa. In tal modo ha accolto le vicissitudini delle nuove generazioni di scrittori cubani che, come Fernando Terry, vivono e scrivono sotto un governo censore in cui una delazione può far concludere una carriera: «Él [Fernando Terry] no existe – ha dichiarato lo scrittore cubano – pero su generación es la mía» (Mora 2002).¹⁴

Molti sono gli esempi, nell'intreccio narrativo che segue le vicende di Heredia, in cui l'allusione alla situazione storico-politica contemporanea è pressoché evidente. Nel brano che segue, ad esempio, ogni riferimento al “caso Padilla” non è casuale. Padre Varela (l'insegnante di filosofia di Heredia) sentenza al giovane e brillante poeta che

llegará un día en que lo querrán utilizar, querrán comprar sus versos y su inteligencia, porque los déspotas, que siempre desprecian la poesía, saben que vale más un poeta servil que un poeta muerto, y los versos pueden dar lustre a las aristas terribles de las tiranías. (Padura Fuentes 2002, 50)

O il riferimento a coloro che credono in possibili cambiamenti nel regime castrista. Il monito questa volta viene dallo stesso Heredia:

¹⁴ Si sta riferendo a scrittori quali Senel Paz, Arturo Arango, Miguel Mejides, Luis Manuel García, Reinaldo Montero, Francisco López Sacha, José Ramón Fajardo.

Tal era mi ingenuidad como para pensar que un tirano es capaz de hacer cambios que socaven su poder y aflojen las ataduras con las cuales mantiene amordazados a los pueblos [...]. (Padura Fuentes 2002, 72)

Sino a giungere ad un'impetosa radiografia della situazione attuale dell'isola:

No importa que haya miles de hombres esclavizados, que otros se estén muriendo de hambre, que las mujeres se prostituyan: todo vale si se quiere conservar el poder [...]. (Padura Fuentes 2002, 96)

o ad una previsione sull'infelice destino dell'isola, che avrebbe patito ancora molte tirannie in nome del bene comune e della patria:

la fiebre del poder, las ansias de gloria, el deseo de trascendencia podrían engendrar la traición de los ideales y las causas más justas, y la autoproclamación imperial de Iturbide apenas sería la primera de las muchas tiranías que deberíamos sufrir los nuevos pueblos hispanoamericanos, y siempre en nombre del vilipendiado bien común y del mejor destino de la patria. (Padura Fuentes 2002, 125)

Infine, una drammatica riflessione sull'esilio, «il più crudele dei castighi», che lo avrebbe accomunato a tanti altri uomini «eternamente stranieri»:

Yo no sé si en el futuro otros hombres sufrirán igual condena que la mía y vivirán por años como desterrados, siempre añorando la patria, eternamente extranjeros, lejos de la familia y los amigos, con mil historias inconclusas y perdidas a las espaldas hablando lenguas extrañas y muriendo de deseos de volver: si así fuere, desde mi lecho de muerte los compadezco, pues padecerán el más cruel de los castigos que pueden prodigar quienes, desde el poder, ejercen como dueños de la patria y el destino de sus ciudadanos. (Padura Fuentes 2002, 270)

Verso la fine del romanzo, quando la simmetria tra passato e presente sembra ormai ricorsa a mo' di rima, José Maria Heredia viene ricevuto da Tacón, mentre Fernando Terry s'imbatte all'uscita di una cerimonia massonica con l'ufficiale della sicurezza nazionale che lo aveva interrogato e costretto all'esilio. Tacón è interessato a conoscere il suo acerrimo nemico per aumentare in lui il supplizio confessandogli che è stato Domingo del Monte, amico d'infanzia del poeta, ad averlo tradito. A più di un

secolo di distanza, l'ex-ufficiale (ora macellaio e massone) che aveva sottoposto Fernando Terry ad interrogatorio, lascia intendere all'esule cubano che nessuno dei suoi amici in realtà lo aveva tradito denunciandolo:

el origen de todo sólo había sido la maligna decisión de un policía en busca de grados e informantes, el mismo policía al que, años después, lo expulsarían por sabía Dios qué delitos, sin duda reales o punibles. (Padura Fuentes 2002, 322)

Se José María Heredia è apertamente “colpevole” attraverso la cospirazione e la ribellione, l'unica colpa di Terry consisteva nell'essere venuto a conoscenza della fuga clandestina di Enrique, e tutte le disgrazie che lo condurranno all'esilio si devono ad un poliziotto senza scrupoli in cerca di gradi e di informatori: un caso isolato, quindi, rispetto al sistema. È uno degli *escamotage* con cui Padura Fuentes – attraverso una sorta di «auto-censura»¹⁵ – riesce ad alludere alla repressione del regime castrista contro gli intellettuali e i dissidenti (il caso di Enrique aggiunge alla lista anche gli omosessuali) ma anche contro cittadini innocenti: il delitto di fuga non è attribuibile a Terry, così come non lo è quello di occultamento (non aveva nemmeno preso sul serio la minaccia di fuga dell'amico). Diversamente, l'autore si sarebbe attenuto al dettame wittgensteiniano (vedi Piglia) ed il lettore avrebbe ascoltato il silenzio delle vittime. Molto meno enigmatico ed elusivo di Piglia, Padura Fuentes opta comunque per l'allusione e l'analogia tra il passato e il presente.

Infine, possiamo riscontrare che il romanzo – basato su un'evidente e rigorosa ricerca storica – si vuole presentare al lettore come “opera di finzione” (e lo stesso titolo sta ad indicarlo sin dall'inizio). Nei ringraziamenti scrive l'autore:

Aunque sustentada en hechos históricos verificables y apoyada incluso textualmente por cartas y documentos personales, la novela de la vida de Heredia, narrada en primera persona, debe asumirse como obra de ficción. La existencia real del poeta y de los personajes que lo

¹⁵ Anche nella formula dell'«auto-censura», definita dal poeta cubano la più deplorabile delle censure, Heredia è stato il precursore di Padura Fuentes così come di molti altri successori: «Al aceptar aquella castración, tan inevitable como definitivamente cruel, estaba yo iniciando – otra vez era el iniciador – la triste modalidad de la censura en la literatura cubana, aunque presentía que mi ejemplo iba a tener, a lo largo de los años, muchos seguidores» (Padura Fuentes 2002, 213).

rodearon – desde Domingo del Monte, el Padre Varela, José Antonio Saco, Félix Tanco, hasta el General Tacón y el caudillo mexicano Santa Anna, o sus dos grandes amores, Lola Junco y Jacoba Yáñez – ha sido puesta en función de un discurso ficticio en el que las peripecias reales y las novelescas se entrecruzan libremente. Así todo lo que Heredia narra ocurrió, debió o pudo ocurrir en la realidad, pero siempre está visto y reflejado desde una perspectiva novelesca y contemporánea. (Padura Fuentes 2002, 11)

Una dichiarazione esplicita, quindi, per dissimulare una strategia implicita nell'opera: malgrado dichiarare di basarsi su fonti attendibili e sulle vicende di personaggi realmente esistiti, l'autore tiene a precisare che il romanzo si *deve* considerare come un'opera di finzione. È il nuovo «contratto di lettura» che molti autori della narrativa storica contemporanea (valgano gli esempi di Tomás Eloy Martínez ne *La novela de Perón* o di Mario Vargas Llosa in *Historia de Mayta*) stipulano con i propri lettori creando un effetto paradossale: la validità storica dei loro romanzi è data proprio – nelle istruzioni che regolano il processo di lettura – dall'enfasi posta sul carattere menzognero del discorso; il narratore diviene inattendibile ed esorta il lettore a porsi in modo critico di fronte ai fatti narrati e conseguentemente alle versioni ufficiali imposte dal sistema egemonico di potere.

9. Conclusioni

Abbiamo osservato come a distanza di vent'anni e in due contesti storici, politici e culturali ampiamente diversi due romanzi siano intimamente legati nella forma, nel contenuto e nella finalità. È indubbio che il contesto in cui Ricardo Piglia ha scritto *Respiración artificial* fosse tragicamente più repressivo di quello in cui Leonardo Padura Fuentes ha scritto e continua a scrivere. La dittatura militare argentina non ha permesso a Piglia allusioni più (o meno) esplicite, costringendolo ad optare per una scrittura evidentemente più enigmatica e criptica, ad una struttura testuale sicuramente più complessa, alla *presenza* dell'*assenza*, che compare sin dall'epigrafe del romanzo «We had the experience but missed the meaning, an approach to the meaning restores the experience». In entrambe i casi, gli autori, i loro personaggi ed i loro lettori hanno dovuto ricercare il significato per decodificarlo e (re)interpretarlo e per rischi-

vere le storie nazionali al fine di comprendere il presente. In tal modo, l'indicibile emerge implicitamente illuminando il passato e facendo trasparire l'esperienza repressiva del presente. Come nella tesi di Ricoeur la funzione esplicativa della storia si aggiunge alla dimensione configurativa del racconto, nell'analisi dei due romanzi in questione la relazione che si viene a stabilire tra il contenuto e la configurazione narrativa diviene imprescindibile: la frammentazione e la molteplicità (di voci narranti, di archi temporali, di generi letterari e di registri linguistici) sottintendono e metaforizzano due istanze, diverse ma relazionate tra loro: da una parte, la decostruzione di una verità assoluta ed assolutistica imposta dagli spazi egemonici di potere e dall'altra, il recupero dei silenzi, dando voce ad una pluralità negata, a tutti quei milioni di persone che – come afferma Luciano Ossorio nel suo delirio dal regno dei morti – non hanno accesso alla parola, o meglio, non hanno la possibilità di esprimere pubblicamente le loro idee.

In tali circostanze, l'esilio si erge ad esperienza fondativa dei due paesi in questione (esperienza che condividono con quasi tutti i paesi latinoamericani), e diviene metafora di quello *straniamento* che – attraverso un nuovo contratto di lettura – ci invita a rileggere e a riscrivere la storia da una posizione periferica, originale, "altra".

Bibliografia

- Ainsa, F. (1997) *Invención literaria y «reconstrucción» histórica en la nueva narrativa latinoamericana*, in K. Kohut, (coord.) *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Madrid, Iberoamericana, pp. 111-121.
- Blengino, V. (2003) *Il vallo della Patagonia. I nuovi conquistatori: militari, scienziati, sacerdoti, scrittori*, Reggio Emilia, Diabasis.
- Borges, J.L. (1944) *Pierre Menard, autor del Quijote*, in *Ficciones*, Buenos Aires, Sur.
- Carpentier, A. (1949) *El reino de este mundo*, México, Ediapsa.
- Carpentier, A. (1979) *El arpa y la sombra*, México, Siglo XXI Editores.
- Dal Masetto, A. (1998) *Hay unos tipos abajo*, Buenos Aires, Editorial Planeta.
- De Certeau, M. (1975), *L'écriture de l'histoire*, Paris, Editions Gallimard.
- Hutcheon, L. (1988) *A Poetic of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge.

- Jara, R. e Vidal, H. (coord.) (1987) *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires - Minneapolis, Alianza Editorial - Institute for the Study of Ideologies & Literatures.
- Lyotard, J. F. (1979) *La condition postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit.
- Martínez, T. E. (1999) *Myth, History and Fiction in Latin America*, «Encuentros», 3, pp. 1-13.
- Martínez, T. E. (1986) *La novela de Perón*, Buenos Aires, Legasa.
- Massman, S. (2004) *La ficción acosada por la realidad: narrar la historia en Respiración artificial de Ricardo Piglia*, «Taller de letras», 34, pp. 97-104.
- Menton, S. (1993) *La nueva novela histórica de la América Latina (1979-1992)*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Mora, M. (2002) *Leonardo Padura deja la novela negra y narra 200 años de cultura cubana*, «El País», Madrid, 11 aprile 2002, consultabile anche digitalmente sul sito web: www.lahabanaelegante.com
- Newman, K. (1991) *La violencia del discurso. El Estado autoritario y la novela política argentina*, Buenos Aires, Catálogos Editora.
- Padura Fuentes, L. (2001) *José María Heredia o la elección de la patria*, «Revista Unión», 42, consultabile solo digitalmente sul sito web: www.uneac.com
- Padura Fuentes, L. (2002) *La novela de mi vida*, Barcelona, Tusquets; trad. it. *Il romanzo della mia vita*, Milano, Marco Tropea Editore, 2005.
- Palieri, M. S. (2005) *Leonardo Padura Fuentes. Il mistero di Cuba*, «L'Unità», 15 febbraio.
- Piglia, R. (2000) *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Seix Barral.
- Piglia, R. (1980) *Respiración artificial*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003; trad. it. *Respirazione artificiale*, Milano, Serra e Riva, 1990.
- Pomian, K. (2001) *Che cos'è la storia*, Milano, Bruno Mondadori Editore.
- Reati, F. (1992) *Nombrar lo innombrable*, Buenos Aires, Legasa.
- Ricoeur, P. (2000) *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Le Seuil.
- Sosnowski, S. (coord.) (1988) *Reproducción y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba.
- Vargas Llosa, M. (1984) *Historia de Mayta*, Barcelona, Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (2002) *La verdad de las mentiras*, Buenos Aires, Alfaguara.
- White, H. (1973) *Metahistory: The Historical Imagination in the Nineteenth-Century Europe*, Baltimore - London, John Hopkins University Press.

*Fuori dal ghetto della letteratura:
Tahar Lamri e I sessanta nomi dell'amore.
Per una letteratura migrante integrata*

Beppe Cavatorta

Words, mots, palabras slowa

Non vorrei più usare parole d'altri
Ma allora quali?
Se non ho le mie
B. Serdakowski

La letteratura non è nata un giorno in cui un ragazzo,
gridando al lupo al lupo, uscì di corsa dalla valle di
Neanderthal con un gran lupo grigio alle calcagna: è nata il
giorno in cui un ragazzo arrivò gridando al lupo al lupo, e non
c'erano lupi dietro di lui. Non ha molta importanza che il
poverino, per aver mentito troppo spesso, sia stato alla fine
divorato da un lupo. L'importante è che tra il lupo del grande
prato e il lupo della grande frottola c'è un magico intermediario:
questo intermediario, questo prisma, è l'arte della letteratura.
La letteratura è invenzione. La finzione è finzione. Definire una
storia vera è un insulto all'arte e alla verità.
V. Nabokov, *Buoni lettori e buoni scrittori*

La formulazione di categorie e il conseguente inquadramento all'interno di queste di poeti e narratori sembra essere un'esca alla quale la critica letteraria non sia in grado di resistere. Nonostante il tempo abbia ampiamente dimostrato come il più delle volte si tratti di una soluzione a dir poco ambigua e dalla quale, una volta svelate le carte, sia faticoso sot-

trarsi, questo *trend* pare non risentirne affatto. Il topo che riesce a sfuggire una volta, in un modo o nell'altro, alla trappola per lui apprestata, impara a riconoscerla e il più delle volte a evitarla, il critico letterario, al contrario, sembra immemore dei disastri avvenuti nel passato.

Quante volte si è gridato allo scandalo davanti alle categorie vuote di buona parte dei processi antologizzanti? Quante volte ci si è resi conto della vacuità di definizioni che ancor oggi utilizziamo impropriamente per comodamente raggruppare scrittori e che ogni volta dimostrano tutta la loro limitatezza? E non è che il problema sia ristretto a quelle situazioni in cui è stata la critica a imporre nomi, a specificare caratteristiche, a decidere inclusioni ed esclusioni (crepuscolari ed ermetici su tutti) ma anche per fenomeni all'apparenza coerentemente etichettabili, quale poteva essere il futurismo, ci si è resi conto che la distanza tra manifesti e prodotti letterari è così ampia, che ogni volta bisognerebbe specificare a quale futurismo si sta facendo riferimento.

Ecco che, allora, l'occasione ghiotta di un gruppo di nuovi scrittori, tutti immigrati in Italia e, quindi, non italo-foni di nascita ma scriventi in italiano, non poteva di certo sfuggirle: nasce così la "letteratura migrante", categoria posizionata, che lo si voglia o meno, tangenzialmente rispetto al canone ufficiale della letteratura italiana con la *L* maiuscola. Sono, tuttavia, consapevole che l'abolizione *in toto* di un qualsiasi tentativo di sistemazione, di schedatura, non potrebbe far altro che rendere ancora più confuso il panorama letterario italiano dall'inizio del XX secolo a oggi ma non sarebbe male usare, quando costretti a farlo, la massima cautela.

E se la fondazione di categorie letterarie basate su elementi estetici si presenta già di per sé problematica si può facilmente intuire cosa succeda quando quella si evinca semplicemente da fattori geografici, biografici e/o religiosi. Quest'ultimo tipo, infatti, poteva forse funzionare agli albori della nostra storia letteraria e, attraverso la letteratura di corte, sino alle varie accademie ma oggi, francamente, si rivela in tutta la sua impraticità. Farlo, infatti, comporta affidarsi a un filtro a maglie talmente larghe che scrittori diversissimi tra loro finiscono nello stesso calderone, scatenando spesso, senza sorpresa, la riluttanza degli stessi all'inclusione. Mi domando, dunque, quanti degli scrittori forzati all'interno della categoria "migrante" non condividano, riguardo al proprio posizionamento nel panorama letterario italiano, gli stessi sentimenti nutriti da Saul Bellow verso la sua etichettatura a scrittore ebreo-americano:

I'm often described as a Jewish writer; in much the same way one might be called a Samoan astronomer or an Eskimo cellist. There is some oddity about it. I am a Jew, and I have written some books. I have tried to fit my soul into the Jewish-writer category, but it does not feel comfortably accommodated there. (Bellow 1975, 5)

Non mi sorprenderebbe se il numero fosse decisamente alto.

A questo si aggiunga che l'utilizzo che sino ad ora si è fatto della nuova categoria, sia riuscito da un punto di vista rigorosamente estetico e letterario, piuttosto che a liberarne e disseminarne le tremende potenzialità e le succose primizie, a ottenere l'effetto esattamente contrario, e cioè a ghettizzarla ulteriormente. E, anche se in senso lato, uso qui la parola "ghetto" nella sua essenza più intima, in pressoché ogni sua possibile accezione, dalla sua etimologia ebraica *get* ("carta di divorzio"), alle svariate definizioni di un qualsiasi dizionario:

Ghetto: s.m.

1 quartiere in cui gli ebrei, in alcune città, erano un tempo costretti ad abitare.

2 estens., quartiere povero o malfamato | area urbana in cui vivono minoranze socialmente o razzialmente emarginate.

3 fig., stato di emarginazione, di isolamento sociale, politico e sim., in cui si trova una minoranza di persone. (De Mauro 2000)

La maggior parte degli "scrittori migranti", infatti, subisce sia spazialmente sia socialmente (o, nello specifico, letterariamente) questo tipo di emarginazione: con eccezioni a dir poco irrilevanti¹ e, comunque, concentrate in questi ultimi anni, si dovrà notare come, da un lato, la grande editoria italiana si sia finora tenuta a distanza da questi scrittori, relegando

¹ P. Khouma, *Io, venditore di elefanti. Una vita per forza fra Dakar, Parigi e Milano*, Milano, Garzanti, 1990; S. Moussa Ba, *La promessa di Hamadi*, Milano, De Agostini, 1991; J. Očkayová, *Verrà la vita e avrà i tuoi occhi*, Milano, Baldini & Castoldi, 1995; J. Očkayová, *L'essenziale è invisibile agli occhi*, Milano, Baldini & Castoldi, 1997; J. Očkayová, *Requiem per tre padri*, Milano, Baldini & Castoldi, 1998; J.M. Gangbo, *Rometta e Giulio*, Milano, Feltrinelli, 2001; Y. Tawfik, *La città di Iram*, Milano, Bompiani, 2002; Y. Tawfik, *L'Iraq di Saddam*, Milano, Bompiani, 2003; A. Fofana, *La luna che mi seguiva*, Torino, Einaudi, 2003; AA.VV., *Pecore nere*, (a cura di) F. Capitani, E. Coen, Roma-Bari, Laterza, 2005; P. Khouma, *Nonno Dio e gli spiriti danzanti*, Milano, Baldini & Castoldi e Dalai, 2005; O. Vorpsi, *Il paese dove non si muore mai*, Torino, Einaudi, 2005; H. Ziarati, *Salam, Maman*, Torino, Einaudi, 2006.

do la diffusione dei loro testi a editori minori che non sempre assicurano una distribuzione dettagliata oltre a non garantire al prodotto un'adeguata visibilità;² dall'altro, come ancora oggi, a una quindicina d'anni di distanza dalle prime avvisaglie di questo fenomeno,³ l'aspetto letterario di questi testi continui a essere, anche da molti studiosi che se ne occupano, metodicamente ignorato o, comunque, posto in secondo piano, rispetto agli aspetti sociali, culturali, economici, politici, sociologici e quanti altri, che questi testi sono effettivamente in grado di presentare.

In uno dei primi contributi accademici mirati a puntare i riflettori su un gruppo di questi scrittori, per l'esattezza un volume della rivista «Studi di Italianistica nell'Africa Australe / Italian Studies in Southern Africa» del 1995, la curatrice del volume, Graziella Parati, affermava:

I have also rejected any discussion of the aesthetic value of the Italoophone pieces in this issue. I find such debate irrelevant in this context and instead am more concerned with the complex theoretical issues inherent in an emerging minor literature and in the "historical trend toward 'trans'-national mobility". (Parati 1995, 4)

Un rifiuto che forse, agli albori dell'emergere di questo fenomeno, trovava le sue ragioni d'essere nella necessità di fornire uno spazio, una vetrina a questi scrittori (ma resta il dubbio di chi scrive finanche sulla fattibilità di poterli leggere al di là della loro qualità "letteraria") e nel bisogno di far luce sugli aspetti culturali-filosofici-politici-sociali-economici di un fenomeno che aveva già cominciato a cambiare la faccia dell'Italia. Un'indagine, quest'ultima, che ha impegnato e ancora impegna un ingente numero di studiosi e che ha già dato alla luce molteplici importanti pubblicazioni comprensive sia dei risultati raccolti, sia delle possibili e svariate vie ancora da battere.

² Non si vuole qui denigrare in alcun modo il preziosissimo lavoro delle piccole case editrici che hanno contribuito al proliferare e al diffondersi di questi testi, ma solo constatare un dato di fatto. Per esemplificare, mi si permetta di ricordare un episodio personale. Nel febbraio del 2007, alla presentazione di *Nuovo Planetario Italiano* (Gnisci 2006) a Roma, l'editore ha inviato una, dico una, copia del volume che la rappresentante non ha esitato a vedermi prima ancora dell'inizio dell'incontro forzando Gnisci a chiederla in prestito per avere la possibilità di mostrarla durante il suo intervento.

³ Voglio puntualizzare che uso qui la parola "fenomeno" non in senso aggregante visto che non credo si tratti di un'operazione possibile. La si intenda come indicativa di uno specifico momento di tempo in cui fanno la loro prima apparizione letteraria numerosi scrittori la cui prima lingua non è l'italiano.

Ma se dal punto di vista dei cosiddetti *cultural studies* la situazione sembra essere più che florida, è evidente, tuttavia, ancora oggi, in troppi studiosi, un malcelato timore e una forte resistenza quando si voglia affrontare il tema della letterarietà di questi scritti, come se si trattasse della classica spada di Damocle penzolante sulle loro teste (e conseguentemente su quelle degli autori di cui si occupano). Si veda a questo proposito un intervento di Franca Sinopoli:

Vorrei solo porre l'accento sul fatto che rispetto a quella che oggi chiamiamo «letteratura della migrazione» qualsiasi atteggiamento frettolosamente «censorio» e discriminatorio tra letteratura e non letteratura rischia di pregiudicare la comprensione stessa del fenomeno, che ci pone davanti una questione ben più generale e *politica* di quella relativa alla qualità letteraria di questi testi. (2006, 99)

Ancora una volta, la qualità estetica dei testi in questione, viene messa in secondo piano rispetto a un progetto che si dice di ben altra portata. Quattordici anni sono passati dal pionieristico volume della Parati, ma l'orientamento non sembra essere differente. Allora, dunque, quando sarà possibile analizzare questi testi da un punto di vista letterario?

Precedentemente, Sinopoli (2006, 95) aveva individuato, tra le questioni centrali della critica letteraria italiana e americana, alcuni interrogativi pertinenti a questa problematica: in primo luogo la misura in cui sarebbe possibile individuare una qualità letteraria in questi testi, quindi la possibilità o meno di poterli leggere esclusivamente attraverso le lenti di quella e, per finire, lo statuto al quale ci si dovrebbe rifare per poter parlare, appunto, della suddetta qualità. Dal mio punto di vista, e cioè quello di uno studioso che non si occupa in primo luogo di “scrittori migranti”, questi interrogativi sembrano non solo facilmente aggirabili ma assolutamente irritanti. Irritanti perché contribuiscono a ghettizzare ulteriormente un nutrito numero di scrittori i cui lavori hanno in sé tutte le caratteristiche per presentarsi come sperimentali e, come cercherò di dimostrare, letterari per eccellenza. E non è un caso che questa irritazione sia registrabile già in qualcuno di loro, da un lato incorporata in lavori creativi dall'altro esplicitata in scritti concentrati sulla qualità del loro scrivere. Si veda su tutti il Tahar Lamri dei racconti:⁴

⁴ Il semplice numero di pagina tra parentesi indica una citazione da Lamri (2006).

Il Prof. parla, parla, parla: “cambiamenti di cultura: dalla monocultura alla pluralità delle culture: traguardo: l’interculturà”. Che pale! Chissà quando mai l’Italia è stata, nel corso della sua storia, monoculturale. Ci pensi, uno di Pantelleria con uno di Tarvisio o di Ayas-Champoluc. Penso ad un romagnolo costretto a mangiare la mostarda con il bollito. Orrore! Direbbe. Gli sembrerebbe di essere piombato di colpo all’estero. (159)

o delle riflessioni teoretiche

Qualcuno, riducendo questa letteratura a variazioni linguistiche e riformulando analisi già fatte, ha già frettolosamente sostenuto che ci troviamo di fronte a una “pre-letteratura”! e qualcun altro, facendogli eco ha già parlato di letteratura etnica o della periferia, ma si sa che il bisogno di classificare – per meglio anestetizzare – dà l’illusione di liberarsi dei sensi di colpa dell’eurocentrismo come del filo occidentalismo. (169)

Infatti, lasciandosi semplicemente andare al piacere del testo, si può immediatamente cogliere come in questi autori, aldilà del contenuto, un accento deciso viene posto sulla conquista della nuova lingua, sulle aperture che questa permette e sugli ostacoli che essa pone. Ne consegue che non sia semplicemente auspicabile ma assolutamente necessario, che proprio dall’analisi di quella e dal suo darsi prenda piede una critica che si occupi appunto della letterarietà di questi testi, letterarietà che passa necessariamente attraverso la lingua:

Per lo scrittore, il poeta migrante, la scelta di adottare la lingua del paese di accoglienza è sempre sofferta [...] ma l’adozione della nuova lingua permette di uscire dall’astrazione, diventa strumento di liberazione, annulla le barriere universalizzando il concetto di cittadinanza poetica. (Lecomte 2003, 126-127)

Poesia è, in primo luogo, sperimentazione linguistica e se questi autori sono, come ci suggerisce il titolo dell’articolo di Mia Lecomte da cui è tratta la precedente citazione, *cittadini della poesia*, non sarà troppo complesso verificarlo proprio attraverso l’esame dei loro testi. Naturalmente troveremo scrittori più interessati al messaggio da convogliare che non alla forma con cui esprimere le proprie idee, ma è lapalissiano che non si tratti di un fenomeno da limitare a questi scrittori italofoeni la cui prima lingua non è la nostra, trattandosi di una dicotomia che ha travagliato la

nostra letteratura da sempre, con un picco elevatissimo nel secolo appena passato. Ancora oggi, del resto, sfogliando gli indici di qualsiasi progetto antologizzante e, conseguentemente esemplificante, non sono chiari i criteri secondo i quali certi autori abbiano guadagnato l'ingresso al paradiso del "canone" rispetto ad altri: in virtù di questo non vedo perché dovrebbe essere negata, con il rifiuto di occuparsene, la possibilità a una vera e propria dignità letteraria a molti di questi scrittori.

Occupandomi principalmente di poesia, o meglio, di linguaggio poetico, il mio interesse si concentra naturalmente su quegli scrittori in cui sembri prevalere uno sforzo in tal senso. E, sebbene la mia conoscenza in questo nuovo campo, possa dirsi, al meglio, lacunosa, non è stato per nulla complicato isolare alcuni autori capaci di stuzzicare l'appetito anche dei formalisti più intransigenti.⁵ Autori in cui la lingua sembra stagliarsi come indiscussa protagonista: una lingua che piuttosto che asserire genera curiosità, sollecita dubbi, un linguaggio che attraverso l'autoanalisi cerca di rispondere, senza offrirne una chiave definitiva, a quegli stessi interrogativi spesso sollevati dalla maggioranza degli scrittori di questo fenomeno che, in comune, hanno l'esperienza della transitorietà, a volte l'orizzonte di ricerca e pochissimo altro.

Prima di entrare nel vivo del discorso e affrontare *I sessanta nomi dell'amore* di Tahar Lamri, vorrei esemplificare il concetto appena espresso attraverso alcune righe della scrittrice greca ma residente a Roma, Helena Paraskeva, che mi sembrano illuminanti:

«P-a-r-à-s-c-h-i-e-v-o-p-o-l-o-u?».

«No, Paraskevopoulou»

«Ah P-a-r-a-s-c-h-e-v-o-ù-l-o-u».

«No P-a-r-a-s-K, con la cappa, -e-v-o-p-o-ù-l-o-u».

È una brutta lettera la cappa, malfamata. La cappa è cattiva. Una lettera fetente che irrita, Che dispone male. Mi presento già Con la fedeltà nel cognome.

⁵ Il mio avvicinamento a questi scrittori è avvenuto grazie al fortunato incontro con Tahar Lamri che si trovava a Dartmouth College dove insegnavo per presentare il suo spettacolo *Il pellegrinaggio della voce*. Ma se non fosse stato per questo forse non l'avrei mai fatto. La ragione? In un panorama letterario che sforna centinaia di nuovi scrittori ogni mese, si devono fare delle scelte e il continuo richiamo all'importanza di questi scrittori da un punto di vista culturale piuttosto che estetico da parte di chi se ne occupava mi aveva pressoché convinto di essere di fronte a scrittori il cui interesse formale fosse pressoché assente. E questo per tornare alla precedente idea della ghettizzazione degli stessi.

[...]

«Nome di battesimo?».

«Helene!».

«Come?».

«Helene!».

«Ah, Elena!».

«No, Helene!».

«Diciamo Elena di Troia, per capirci!».

«No, di Sparta!».

«Lasciamo stare i nazionalismi adesso!».

«Ma Elena era di Sparta!».

«Di Troia, di Troia! Dai retta a me, di Troia!».

Di Troia, con l'acca davanti. Però l'acca non è affatto come la cappa. Tra i due c'è un abisso. L'acca ha classe, come l'hosteria, l'hotel. L'acca si muove con discrezione come l'habitat. È di buona famiglia, come l'humus, e soprattutto sa il suo posto, come l'harakiri. (2003, 65-66)

Poche pennellate e siamo trasportati nell'universo migrazione attraverso un sapiente uso della lingua che sfruttando tutte le sue potenzialità, sino ad arrivare alla scansione mono-letterale, lascia tutti gli indizi possibili per la ricostruzione del puzzle, senza per questo ridursi semplicemente a "dire", a "raccontare", ma richiedendo al lettore, almeno a quello "educato", un'attiva partecipazione. Si notino, in primo luogo, i numerosissimi echi letterari capaci di suggerire in primo luogo il tema dell'esilio: se Troia, infatti, ci riconduce all'esule per antonomasia Ulisse, non si dovrà dimenticare che lo sforzo di puntualizzare la corretta origine di Elena sembra voler porre l'enfasi sul fatto che la figlia di Leda e Giove è essa stessa "esule" spartana, strappata dalla sua casa dal principe troiano Paride. Non di secondaria importanza il risalto dato all'evidente incomunicabilità tra la protagonista e l'impiegato comunale, in una riuscita miscela di barriere linguistiche da una parte (l'incapacità di registrare persino un nome) e l'atteggiamento di supponenza dell'impiegato che, senz'ombra di dubbio, sente di possedere, anzi, deve avere una cultura più elevata della straniera di fronte a lui, dall'altra.

Comunque, il vero gioiellino sono le due digressioni sull'*acca* e sulla *cappa* che da sole sono in grado di fare luce sullo scontro che prende luogo nel microcosmo dell'ufficio comunale e, per esteso, nel macroco-

simo del fenomeno migrazione. Entrambe lettere anomale nell'alfabeto italiano, sottendono, comunque, situazioni per certi versi opposte e in grado di ergersi a *exempla* dei due mondi che qui entrano in rotta di collisione: nell'alfabeto italiano, infatti, la diversa *h* è ammessa, accettata, entra a far parte del gruppo, mentre per la *k* rimane l'esilio tra le lettere straniere, malviste dai puristi della lingua, per di più bollata d'inutilità proprio per l'appoggio che l'acca dà al suono *c* davanti ad *i* ed *e*. La *cap-pa* del cognome tradisce, poi, la provenienza straniera, specialmente dall'Europa dell'Est e dall'Africa mentre per l'*acca*, nell'anomalo caso del suo utilizzo a inizio parola, le immediate associazioni sono quelle con l'universo anglofono, guardato con ben altri sentimenti a partire dall'immediato dopoguerra e fino alla presente Italicchia berlusconiana. Da non sottovalutare, infine, che nella memoria storica collettiva italiana la *cappa* è collegata indissolubilmente con l'occupazione tedesca durante la seconda guerra mondiale. Ecco allora perché l'*acca* ha classe, si muove con discrezione, è di buona famiglia e sa il suo posto, mentre la *cappa* è malfamata, cattiva, irritante, fetente.

Durante l'ultimo grande momento di scontro tra "formalisti" e "contenutisti", Alfredo Giuliani nell'introduzione a *I novissimi*, riprendendo un'istigazione leopardiana per cui il fine della "vera contemporanea poesia" era quello di accrescere la vitalità, argomentava:

Perché ci siamo tanto preoccupati del lessico, della sintassi, del metro e via dicendo? Perché se conveniamo che, in quanto "contemporanea", la poesia agisce direttamente sulla vitalità del lettore, allora ciò che conta in primo luogo è la sua efficacia linguistica. Ciò che la poesia *fa* è precisamente il suo "contenuto": se la poesia, fa sospirare o annoia, la sua verità è definitivamente, il sospiro o il tedio del lettore. E nei momenti di crisi *il modo di fare* coincide quasi interamente con il significato. (1961)

Con il testo della Paraskeva non si arriva certo all'"estremismo" neoavanguardista ma l'impressione è che la sua lingua riesca ad affiancarsi in modo mimetico al suo contenuto. La lingua dei versi appena letti, infatti, non è assertiva, non grida fascisticamente una verità, diventa essa stessa metafora della realtà che si cerca di trasmettere al lettore. Se la lingua si ferma, s'inceppa, si scontra con barriere sia d'ignoranza sia "protezionistiche" e "nazionalistiche" innalzate a difenderla anche dagli assalti esterni delle altre lingue, allora il suo darsi non potrà essere che quello che le

permette di “rappresentare” gli attriti che l’incontro di mondi diversi continua a creare.

La poesia si presta certo assai meglio della prosa a questo tipo di linguaggio, ma l’intero nostro novecento (da D’Annunzio a Savinio, da Landolfi a Balestrini) ha dimostrato che la traslazione dell’operazione in campo narrativo non è certo un problema insormontabile. Ecco che allora entra in gioco Tahar Lamri, scrittore d’origine algerina che vive ormai in Italia, e più precisamente a Ravenna, da oltre vent’anni e che dopo aver vinto il primo premio alla prima edizione del concorso Eks&Tra per la sezione narrativa, ha pubblicato *I sessanta nomi dell’amore*, una raccolta che oltre a contenere il racconto vincitore del concorso (*Solo allora, sono certo, potrò capire*), ne presenta altri sedici. Che Lamri si presti a un’analisi dove la lingua occupa uno spazio di primaria importanza, non dovrebbe sorprendere chi ha avuto modo di dare un’occhiata ai suoi scritti e ai suoi interventi. Quando interrogato sul suo lavoro, la lingua rimane sempre l’aspetto centrale su cui l’enfasi viene posta. Si veda per esempio l’introduzione alla sua raccolta:

[p]er me, scrivere in Italia, paese dove ho scelto di vivere e con-vivere, vivere nella lingua italiana, convivere con essa e farla convivere con le altre mie lingue materne (il dialetto algerino, l’arabo ed in un certo senso il francese) significa forse creare l’illusione di avervi messo radici. (13)

E poco più avanti:

[l]a scrittura non rappresenta per me un mero nomadismo, in cerca di pascoli letterari, ma rappresenta un pellegrinaggio circolare, dove non è assente lo smarrimento, il saccheggio, la meraviglia, il mito, e, forse, il ritorno verso di sé, o in altri termini più precisi l’eterna perdita della mia propria identità, coltivando in segreto, come i marrani nella Spagna della Riconquista, l’identità primordiale, in un luogo al di là dell’errare. Forse si tratta di una ricerca dell’“anima plurima” con le sue implicazioni pagane. Scrivere in una lingua straniera è un atto pagano, perché se la lingua madre protegge, la lingua straniera dissacra e libera. (13)

E ogni racconto, ogni tessera de *I sessanta nomi dell’amore* sembra voler ci riportare a un discorso sul linguaggio, sulla parola, a cominciare dal ti-

tolo stesso. Con esso, infatti, si dà inizio alla prima disquisizione in proposito, imperniata sulle particolarità delle lingue semitiche:

la lingua araba, come del resto tutte le lingue semitiche (ebraico, ge'ez, tigrino, amarico per citare soltanto le lingue tutt'ora in uso) ha una forte carica emotiva inerente alle parole. Alla Parola. Così vengono coniatati molti termini, spesso sinonimi, per indicare ciò che è misterioso o temuto. Per questo motivo Dio ha 99 nomi, il leone 50 nomi, la spada 70 nomi e l'amore quasi sessanta nomi. (17)

Su questo tema si snoda tutta la cornice che da un lato racchiude i racconti di questa raccolta, dall'altro, come per la Sherazade de *Le mille e una notte*, diventa racconto esso stesso.

Per vagliare a tutto tondo la ricchezza della scrittura di Tahar non risulteranno a questo punto superflue alcune considerazioni sulle sue fonti e sull'utilizzo che di esse viene fatto. In primo luogo merita attenzione il fatto che, nel caso della cornice, il riferimento debba andare al capolavoro orientale piuttosto che alla cornice del *Decameron* del Boccaccio. Questo, infatti, ci mette davanti al dato di fatto che nell'affrontare questi autori, nel valutarli anche esteticamente, dovremo sempre tenere presente, che i loro referenti letterari si basano principalmente su un canone non occidentale e quindi lontano, a volte, dalle categorie cui siamo abituati. Lo stesso Tahar cerca di metterlo in chiaro affermando, sempre nell'introduzione al suo volume, di sperare di riuscire a compiere finalmente «il Viaggio – con la “V” maiuscola – della visibilità assieme ad altri scrittori italiani ma al di là della letteratura italiana classica» visto che i suoi studi scolastici, «non si sono nutriti dei Promessi sposi o delle poesie del Pascoli».

Durante lo svolgersi dei racconti e del racconto-cornice alcuni dei testi cui lo scrittore algerino guarda, sono rivelati – tra gli altri, oltre al *Corano* e al *Cantico dei cantici* (14), *Il giardino degli innamorati* di Ibn Qayyim al-Jawzieh, dove appunto si trovano i sessanta nomi dell'amore (7), i versi della poetessa dell'amor divino dell'Islam Rabea El-Aadaweia (36), quelli del poeta Nazim Hikmet, di cui ci viene offerto un assaggio dalla sua poesia *A Gelaleteddin* (130) e, quindi, il lavoro di Omar Khayyam (61) a cui si possono aggiungere i “nostri” Borges (42) e Calvino (102). Altri, seppur non direttamente citati, risultano comunque evidenti, come per esempio il Levi Strauss del passaggio in *Solo allora, certo, potrò capire*, dove il protagonista dice: «Qualcosa, scusate la citazione, mi ha colpito il cuore e mi ha sconvolto la mente» (34).

Altre volte, a dimostrazione della volontà di Lamri di non volere semplicemente rigurgitare il patrimonio letterario che in parte nutre il suo scrivere ma, piuttosto, rimmetterlo in gioco alla luce della contemporaneità, le citazioni, vengono accompagnate da informazioni svianti: ne *Il pellegrinaggio della voce* a un certo punto si legge una citazione che viene fatta risalire al Libro Sacro della Casbah, sotto la voce "Uomo". A questo punto ci si aspetterebbe una finestra sul *Corano*, ma se ci affidassimo semplicemente alle parole dello scrittore, finiremmo per prendere un grossissimo granchio:

Come si può comprare o vendere il firmamento o il colore della terra? Ricordatevi che noi non siamo padroni né della freschezza dell'aria né della vivacità dei ruscelli d'acqua. Ogni ago di pino, ogni grano di sabbia sulle spiagge, ogni goccia di rugiada nel buio dei boschi, ogni fruscio, ogni rumore d'insetto sono tutti sacri nella memoria. (92)

Ringrazio a questo punto la passione che da ragazzo avevo per i film western e il mio parteggiare per i nativi americani che, in anni più o meno recenti, mi ha portato a indagare sulla storia di questi ultimi consentendomi di supplire in questa sede alla mia ignoranza del testo sacro musulmano. Senza quelle letture, infatti, non sarebbe stato troppo facile risalire all'originale e, cioè, allo stralcio di una lettera inviata dal Capo Seathl della tribù Duwanish al Presidente degli Stati Uniti Franklin Pierce nel 1855 che voleva comprare una grande estensione di terre indiane, promettendo agli indiani una riserva. Diverse culture, diversi linguaggi che all'interno del testo di Lamri diventano una sola cosa, perfettamente integrati nelle trame del tessuto narrativo e nel presente del suo testo. Il protagonista non è l'immigrato, o meglio non è l'immigrato algerino e/o musulmano, perché agli occhi di Lamri tutti, nel mondo globalizzante in cui viviamo, lo siamo: il discorso è quindi sull'individuo che dovrebbe aggiornare il suo bagaglio culturale, aprire gli occhi sugli innumerevoli stimoli che gli arrivano da storie e culture diverse, per riuscire alla fine a ritrovare se stesso in una sua nuova lingua/cultura. Una lingua e una cultura dove finanche i testi sacri e le diverse religioni si nutrono l'una dell'altra con un effetto avvicinante, piuttosto che intestardirsi nei loro dogmi e creare barriere insormontabili. E se, come afferma Dayak, il protagonista del racconto *Ma dove andiamo? Da nessuna parte solo più lontano*,

non possiamo parlare di una verità di ieri con le parole di oggi. [...] "Questa cosa" – dice ridendo – si può capire solo se sei di qui, ecco.

Vedi, dalle tue parti, quando piove si dice che il tempo è cattivo, dalle nostre invece quando piove si dice, ah che bel tempo! Tutto qui. (50)

Allo stesso modo non possiamo parlare della verità di oggi con le parole di ieri.

Chiudo questa digressione tornando brevemente a dove si era cominciato, e cioè alla cornice. Si tratta di una delicata storia d'amore fondata su una corrispondenza via posta elettronica fra Elena, una giovane italiana interessata alla cultura araba, e Tayeb, uno studioso algerino, che riesce a trasportare Sherazade nel XXI secolo, strappandola al suo tempo e ai suoi luoghi, immettendola prepotentemente nell'era della tecnologia. Non solo dunque una sperimentazione a livello linguistico, ma anche di registri, in cui si cercano di aprire le porte della letteratura a nuove possibili tipologie letterarie, come segnalato intelligentemente da Raffaele Taddeo.⁶

Torniamo, dunque, alla lingua di questo testo. Come precedentemente rilevato essa si erge a protagonista della narrazione. Da un lato si presenta come tema che non cessa mai di essere presente, dall'altro si permette certe astuzie (che arrivano sino al neologismo) che la dicono lunga sulla dimestichezza con cui Lamri è in grado di maneggiarla e sulla volontà di lavorare con essa, d'impadronirsene. Nel primo caso si veda su tutti il racconto *L'Henné*, dove la sacralità, la potenza della parola viene dichiarata in tutta la sua forza, quando un povero diavolo che voleva riprendersi la moglie che aveva ingiustamente ripudiato è costretto a farla

⁶ Nuove perché nonostante l'email abbia a poco a poco soppiantato la classica lettera, troppo differenti sono le caratteristiche tra l'uno e l'altra per poter parlare di scrittura epistolare. «Il libro non può essere assimilabile ad una qualsiasi narrazione epistolare, perché in questa tipologia letteraria si prevede una diversa scansione temporale. Quando si scriveva una lettera era necessario prevedere un tempo di andata del messaggio e un tempo di ritorno della risposta. Le dinamiche dei sentimenti d'amore potevano assumere caratteristiche legate proprio all'attesa che poteva essere più o meno lunga. I sentimenti ne venivano esaltati per la tensione dell'aspettativa, per la frustrazione della lontananza. In una corrispondenza via e-mail l'uso del tempo è diverso. Il tempo per far giungere il messaggio può essere quello reale e l'ansia dell'attesa della risposta può bruciarsi nel giro di qualche secondo o di poche ore. L'intensità di comunicazione che si stabilisce fra i due partner è da porre in relazione alla diversità dei ritmi temporali» (Taddeo 2006).

prima sposare con il suo migliore amico, per non essersi fermato prima di ripetere il ripudio la terza volta:

- Ma sei sicuro di avere ripudiato per tre volte tua moglie?
- Sì sono sicuro. Forse anche di più.
- Allora ascolta il seguito: “Quando l’uomo ripudia la moglie per la terza volta, non gli è concesso di avere rapporti sessuali con lei, fino a che essa non abbia sposato un secondo marito e abbia a sua volta divorziato anche da questo. Solo in questo caso i coniugi potranno risposarsi”. Questa è la soluzione: se vuoi assolutamente tua moglie indietro, dovresti trovarle un marito, poi tua moglie dovrebbe divorziare da quest’ultimo e soltanto allora potresti sposarla di nuovo [...]. Tre volte! Come si fa a non fermarsi dopo la seconda volta? (72-73)

Per il secondo, basti il breve passaggio da *Solo allora, sono certo, potrò capire*:

Comunque noi qui abbiamo un solo canale, però tutti hanno l’antenna parabolica, che i nostri fondamentalisti barbuti chiamano la “paradiabolica”. (30)

L’importanza che la lingua riveste nello scrivere di Tahar si rivela, tuttavia, in tutta la sua evidenza in due testi, *Le stanze sgombre* e *Il pellegrinaggio della voce*. Si noti l’attacco del primo, dove le “inconciliabili” differenze che separano ebrei e palestinesi si sciolgono improvvisamente nelle parole pressoché identiche di Moshé e di Mohammed:

Moshé: Vivo accanto alla moschea di Sidna Ali, su una collina che al mattino mi permette di salutare il Medi – così ci piace chiamare il nostro mare, che gli arabi chiamano Bahr. Ho scelto di vivere vicino alla spiaggia che si allunga da Herzliya a Netanya perché da questa collina, in certi giorni, il Mediterraneo diventa di un blu che non si vede da nessuna altra parte.

Mohammed: Abito accanto alla moschea di Sidna Ali, su una collina da cui al mattino posso salutare Al-Bahr Al-Abiyad Al-Mutawassit, o il Medi come lo chiamano gli israeliani. Ho scelto di vivere qui perché da questa collina, in certi giorni, il Mediterraneo diventa di un blu che non si vede da nessuna altra parte.

Moshé: Venerdì, quando il vento si alzò da Est, il Medi iniziò a calmarsi. Fece appiattire le onde che si frangevano sulla riva fino a diventare liscio come il Mar di Galilea in estate. Fu in quel momento che

quel colore blu scuro emerse dalla profondità delle sue acque. “Se c’è tanta bellezza a questo mondo, deve esserci ancora speranza anche per noi essere umani” mi dissi.

Mohammed: Venerdì ho deciso di non andare alla moschea, ma di fare una passeggiata sulla mia collina e quando il vento si alzò da Est, il Bahr iniziò a calmarsi. Fece appiattire le onde che si frangevano sulla riva, fino a diventare liscio come il Mar del Jalil in estate. Fu in quel momento che quel colore blu scuro emerse dalla profondità delle acque. “Se c’è tanta bellezza a questo mondo, deve esserci ancora speranza anche per noi” mi dissi. (116)

Sebbene dopo queste prime battute il dialogo si re-incanali poi nei suoi binari tradizionali, qui le differenze, gli odi, le incomprensioni che ormai da troppo contraddistinguono i due popoli si stemperano in questa visione univoca della loro terra divisa che, grazie alla magia delle parole, diventa comune e con-divisa. Le accuse vicendevoli che ritornano alla fine del racconto, riportandoci alla storia dei giorni nostri, e che alla fine sembrano sfociare in una disamina disperata,⁷ risaltano ancora di più se messe in contrasto con l'*incipit* che, in sé e per sé, è già racconto completo, capace di rivelare attraverso la lingua, la possibilità di un incontro tra israeliani e palestinesi. E si noti, come in questo caso, la lingua di Tahar non dice, ma piuttosto fa, crea, rende possibile, con il suo darsi, tale eventualità.

Discorso più ampio andrà fatto per *Il pellegrinaggio della voce*, dove ci si trova ad affrontare un testo in cui non è il messaggio a dettare e controllare la scrittura, quanto le voci, le musiche, le genti dell’esperienza dello scrittore a presentarsi al massimo dell’integrazione diventando, esse stesse, messaggio. In questo testo, trama dell’omonimo spettacolo teatrale, portato da Lamri in giro per il mondo, già dal titolo si sposta l’at-

⁷ «Moshé: La propaganda comincia dove finisce il dialogo. A volte la guerra è l’unico mezzo per assicurare la pace. / Mohammed: Vedi, la realtà è quella che noi riusciamo a far passare per tale. Alzate pure i vostri muri, ma siamo condannati alla pena di vivere insieme. Ogni grazia respinta. Altrove è possibile perché non lo dovrebbe essere anche qui? / Moshé: Forse hai ragione, o forse ce l’abbiamo entrambi. I nostri nonni erano amici e noi oggi siano acerrimi nemici. Spesso penso che il nostro paese affronta amare sorprese per un’incapacità dei suoi abitanti a sentirsi liberi. / Mohammed: Mi pare di sì. Il dolore come rappresentazione della quale noi siamo l’organizzatore, il regista, l’attore e lo spettatore. Forse perché abbiamo dimenticato i nostri testi sacri» (118).

tenzione dall'individuo alla voce e l'incipit presenta immediatamente una riflessione sulla parola:

L'uomo è il padrone della parola che conserva nella sua pancia, ma diventa schiavo della parola che lascia fuggire dalle sue labbra.

COSA SONO IO? Sono un sacco di parole che quando parla tace sempre una verità. (90)

La verità taciuta potrebbe essere allora quella della parola che, utilizzata in un certo contesto perderà, in quell'istante, una volta detta, una volta scritta, una volta affiancata ad altre parole tutte le altre potenzialità che portava con sé. Scrivere sarà, allora, allo stesso tempo, liberare la parola dalla prigione del non-detto e immetterla in una nuova situazione di reclusione dove un significato nasconde necessariamente i possibili altri. Sullo stesso piano sarà da mettere l'interesse che Tahar prova per l'innata capacità rivelatrice dei dialetti, che si esplica, anche, attraverso il loro "nascondere". Si veda a questo proposito il suo fascino per certi aspetti antifrastici del dialetto romagnolo (l'Emilia, d'altra parte, non è da meno) con il quale per salutare una persona che non si vede da un po' di tempo gli si dice «che ti venga un accidente» o «che ti venga un cancro», in grado di rivelare la cultura che c'è a sostenere la lingua (in questo caso un mondo di sentimenti forti che il pudore impedisce di esprimere).⁸ Dietro questo tentativo di abbracciare i vari dialetti, di possederli unitamente all'italiano c'è un progetto, anch'esso espresso nell'introduzione, che è quello di potere ricostruire, insieme agli altri scrittori italiani, il nuovo italiano contemporaneo, un italiano che risponda alla società globale in cui ci ritroviamo.

Dice Tahar:

⁸ Si veda anche: «A Vicenza c'è ogni anno un festival che si chiama "Azioni inclementi" tenuto a Villa Clementi. Prima dello spettacolo, aspettavo fuori, fumando forse una sigaretta, e sono arrivati due signori veneti che guardavano il programma e leggendo uno ha commentato: "ma che sarà questa cosa qui?" e l'altro ha risposto "zé una roba di cultura!". Quando ho sentito questa frase, mi si è svelato tutto un mondo, quello Veneto per cui la cultura significa voglia di non lavorare! E sono rimasti lì fino a notte fonda e non sono bastate mille e duecento sedie quella sera. Io questi due tipi li osservavo per vedere se andavano via o rimanevano, ed hanno seguito tutto. Personalmente sono molto affascinato da queste cose. Parto da queste cose per scrivere o semplicemente per vivere qui. Per questo affermo che la lingua italiana si fa con gli italiani» (Lamri 2003).

Più che condizionamenti, quando scrivo, le parole cominciano a saltare nella mia testa, a volte in diverse lingue, compiendo delle traduzioni “indipendenti dalla mia volontà” e a volte con associazioni di idee estranee all’italiano, lingua nella quale scrivo. Così mi capita di ricordarmi di una parola del mio dialetto algerino, che non pronuncio da 25 anni, tanto è la distanza fra me e il mio paese d’origine. Questa parola non la riscopro inerte, ma carica di significati assolutamente nuovi. Le parole non sono innocenti e le parole italiane potrebbero sfuggirmi di mano e condizionarmi, ma queste stesse parole non significano nulla per la mia infanzia, culla dei condizionamenti e dei sensi di colpa, allora cerco di farmi amiche queste parole, o in altri termini, le parole in genere per farle convivere con le parole straniere – rispetto alla lingua italiana s’intende – che porto in me. (Lamri 2005)

Il pensiero che nasce da questa narrazione è di un’integrazione completa di culture diverse all’insegna di un plurilinguismo che disintegra, integrando, la monoliticità dei vari linguaggi alla ricerca di un nuovo *modus comunicandi*, che non divida ma piuttosto unifichi. Con la sua scrittura oserei dire che Tahar va ben oltre la semplice integrazione, facendo delle varie lingue e culture che attraversano il suo scrivere, incorporandole, un organismo nuovo, perfettamente funzionante, con caratteristiche affatto uniche.

Il pastiche linguistico de *Il pellegrinaggio della voce*, tra l’arabo, l’italiano e i vari dialetti che lo caratterizzano, si distingue per una naturalezza misteriosa che elimina le cesure dei passaggi da una lingua all’altra. Il *griot* senegalese, il *meddah* nord africano si confondono con il *fuler*, il cantastorie romagnolo e così con naturalezza si confondono le loro lingue (e le loro culture) che ritornano puntualmente a intervallarsi con l’italiano:

Di professione e per vocazione cantastorie ho cantato le lodi di Maometto, le prodezze di Alì e le gesta di Saad Zenati nella piazza. Ed eccomi qui oggi fra di voi per raccontarvi la storia di un sogno. Dai confini della Mauritania sono venuto qui per riunire ciò che la storia ha separato. [...] Zontel al riser, esperto conoscitore della risaia e delle acque sposò Guendalina ed ebbero quattordici figli. Du iè mort ancora putin, tri iè mort in guera e atar iè nega in dal Minciu. Ch’iatar set iè diventà grand e ià mis su famiglia. Lera: Burla, Orsola, Matilde, Ippolito, Molin, Guerrino e Ulisse c’era stà in Africa. [...] Guerino det Cucai, parchè l’era bas de statura, l’a mis su na mandria scunfinada e l’a vulù ben sultant ai su gugioi, cal ciamava cun amur “i me pursei”. Ah i pursei! “Fesi i om pulù cume i pursei”, al dzeva. (90-91)

Tornando, per concludere, ad Alfredo Giuliani, cosa fa il linguaggio poetico di Tahar e qual è quindi il suo "contenuto"? Esso aspira alla completa integrazione dei vari elementi che lo contraddistinguono e il suo contenuto è proprio questa aspirazione all'apertura, alla curiosità verso l'altro da sé. Almeno in questo testo, il puzzle è risolto, lo strappo è stato ricucito, il pellegrino ha ritrovato, anche solo per un momento, tutte le sue radici.

Bibliografia

- Bellow, S. (1975), *Starting Out in Chicago*, in D. Rubin (ed.), *Who We are. On Being (and Not Being) a Jewish American Writer*, New York, Schocken Books, 2005.
- De Mauro, T. (2000), *Il dizionario della lingua italiana per il terzo millennio*, Torino, Paravia.
- Giuliani, A. (1961), *Introduzione*, in *I Novissimi*, Milano, Rusconi & Paolazzi.
- Gnisci, A. (a cura di) (2006), *Nuovo Planetario Italiano*, Troina (Enna), Città Aperta Edizioni.
- Lamri, T. (2003), *Intervento*, Sagarana, Terzo seminario scrittori migranti, Lucca (www.sagarana.net/scuola/seminario3/seminario3_4.htm).
- Lamri, T. (2005), *Voci in pellegrinaggio e trasmissioni essenziali: il teatro dell'oralità*, V Forum internazionale sulla letteratura dell'immigrazione (<http://www.eksetra.net/forummigra/relLamri05.shtml>).
- Lamri, T. (2006), *I sessanta nomi dell'amore*, Sant'Arcangelo di Romagna, Fara; poi Napoli, TracceDiverse, 2007.
- Lecomte, M. (2003), *Cittadini della poesia*, in H. Oliveira, *Se fosse vera la notte*, Roma, Zone Editrice.
- Paraskeva, H. (2003), *Quella sera che il bacio non era pneumatico*, in *Il tragediometro e altri racconti*, Sant'Arcangelo di Romagna, Fara, pp. 65-78.
- Taddeo, R. (2006), *Tahar Lamri, "I sessanta nomi dell'amore"*, «El Ghibli» (www.elghibli.provincia.bologna.it/index.php?id=6&sezione=4&idrecensioni=31).
- Parati, G. (1995), *Italophone voices*, «Studi d'italianistica nell'Africa australe/Italian Studies in Southern Africa», 8, n. 2, pp. 1-15.
- Sinopoli, F. (2006), *La critica sulla letteratura della migrazione italiana*, in Gnisci (2006), pp. 87-110.

Un'indagine sull'altro: il romanzo poliziesco interculturale e postcoloniale

Paola Del Zoppo

1. Dal romanzo poliziesco a enigma al romanzo poliziesco interculturale e postcoloniale

Dorothy Sayers affermava, negli anni Venti del secolo scorso, che il genere poliziesco aveva avuto origine in tempi antichi. In effetti la storia della *crime fiction* è multiforme e affascinante, ma ben poco adatta ad una schematizzazione. Alcuni studiosi considerano letteratura criminale brani della *Divina Commedia* o le raccolte di racconti di crimini del *Newgate Calendar*. Bisogna però distinguere la letteratura del crimine *tout court* dal romanzo giallo, ovvero dal romanzo a enigma, i cui primi tratti sono riconoscibili nelle opere di Wilkie Collins, ma che guadagnò i contorni definitivi con i racconti di Edgar Allan Poe e Arthur Conan Doyle alla fine dell'Ottocento. Si tratta di una tipologia di romanzo ben definita in cui l'accento della narrazione cade non necessariamente sulla ricostruzione di un crimine,¹ bensì sulla risoluzione dell'enigma generato dal crimine, risoluzione che porterà automaticamente alla cattura del colpevole. «Metà cruciverba e metà partita di scacchi» (Brecht 1967, 123), dunque, questo tipo di romanzo poliziesco basava il suo enorme successo di pubblico unicamente sulla tensione che si viene a creare nel lettore, data dal-

¹ «Der Kriminalroman erzählt die Geschichte eines Verbrechens, der Detektivroman die Geschichte der Aufklärung eines Verbrechens. Man kann jeden Kriminalroman auf den Kopf stellen und ihn als Detektivroman erzählen, und man kann umgekehrt jeden Detektivroman auf die Füße stellen und damit den ihm zugrundeliegenden Kriminalroman herstellen» (Alewyn 1971).

la curiosità di conoscere l'identità dell'assassino e dalla possibilità di congetturare l'esito del romanzo prima che venga raccontato dallo scrittore, in una sorta di gara tra autore e lettore (Narcejac 1975).

Negli anni Trenta del Novecento, in Europa, si assiste ad una graduale mutazione del genere del romanzo a enigma avvertito da diversi autori come superato. Alcuni scrittori, da quel momento in poi, scelgono proprio il romanzo poliziesco per rappresentare la complessa realtà del periodo, e plasmano personaggi a tutto tondo e detective che non sono più «vecchie volpi», stravaganti macchiette strumenti di una *ratio* che fa anche da garante al limitato cosmo fittizio dei romanzi, ma personaggi realistici. Così facendo, la stessa essenza del romanzo poliziesco, la tensione per la scoperta dell'assassino, cambia oggetto, e si avvicina di più alla tensione generata dalla partecipazione al destino dei personaggi. Questo permette allo scrittore di romanzi polizieschi, come suggerisce Friedrich Glauser, di stimolare «la riflessione e la meditazione» durante la lettura anche con le sue «modestissime forze» e i suoi «modestissimi mezzi [...] vale la pena di deludere coloro che dopo le prime dieci pagine sfogliano il libro sino alla fine solo per sapere il più presto possibile chi è l'assassino [...]. Ma cosa succederebbe se riuscissimo a creare una tensione tale per cui al lettore sarebbe quasi indifferente l'identità dell'assassino? [...] Tutto questo lo realizzava prima il "romanzo" per eccellenza, l'opera d'arte. Non sarebbe per noi un compito proficuo riguadagnare dei lettori per mezzo del suo disprezzato fratello, il romanzo poliziesco?» (Glauser 1936, 194). Ecco che i personaggi dei romanzi polizieschi, dapprima ridotti nel numero e nella profondità psicologica per permetterne l'intelligibilità completa al lettore,² si sviluppano in numero e profondità diventando figure a tutto a tondo, primo fra tutti il detective:

non occorre che [il detective] sia abile e ingegnoso. Basta che disponga di capacità di immedesimazione e di un sano buonsenso. Ma soprattutto: dobbiamo averlo vicino, e non vederlo aleggiare su quelle vette

² «Come il detective scopre il segreto nascosto negli uomini, così il romanzo poliziesco svela, tramite il medium estetico, il mistero della società de-realizzata e delle sue marionette prive di sostanza. La sua struttura artistica trasforma la vita che risulta incomprendibile in una traducibile immagine rovesciata della realtà autentica [...]. Se non subentrasse, come ulteriore condizione, la pretesa della *ratio*, che si crede autonoma, al predominio assoluto, la vita ormai priva di direzione potrebbe continuare a proliferare nelle sue forme rinsecchite» (Kracauer 1984, 29).

lontane dove dopo una pioggia resta asciutto e tutti i rasoi tagliano alla perfezione... deve reagire come lei e come me. Rendiamolo capace di queste reazioni, diamogli una famiglia, una moglie, dei figli – perché deve essere sempre scapolo? E se deve peregrinare attraverso la vita senza una moglie intento solo a risolvere enigmi polizieschi, che abbia almeno un'amica che gli renda la vita amara. (Glauser 1936, 194-195)

Il romanzo poliziesco di tipo anglossassone conferiva alla *ratio* «trattati puritani, trasformandola in un modello di ascesi mondana, che nel mondo riduce l'importanza del mondo, strappandolo completamente dalle cose» (Kracauer 1984, 60). Per permettere al genere di avvicinarsi davvero alla realtà, quindi, bisogna riconoscere che molte categorie sono culturalmente e socialmente determinate. Come notava Glauser, l'idea stessa di dividere gli uomini in buoni e malvagi è riduttiva e poco rispondente alla realtà delle cose:

Ma l'assassino, «un uomo malvagio, certo (in generale)», come scrive lei, l'assassino sconta i suoi crimini sulla sedia elettrica, sulla ghigliottina, sul patibolo, sempre che non preferisca suicidarsi. Bene. D'accordo! Ma perché l'assassino è «un uomo malvagio, certo»? Esistono uomini certamente malvagi in generale e non certamente buoni in particolare? Ma esistono uomini buoni e uomini malvagi? Gli uomini non sono semplicemente uomini – né bestie né santi, uomini mediocri, né eroi né vecchie volpi né abili, né ingegnosi né «malvagi, certo», ma semplicemente uomini [...]. Non abbiamo noi scrittori il dovere – anche quando creiamo tensione, anche quando idealizziamo –, sempre e comunque (senza tenere prediche, s'intende), di far notare che esiste solo una differenza piccolissima, appena visibile tra l'«uomo malvagio, certo» e tra quello «abile, ingegnoso, dalle riflessioni puntuali»? Vede, gli interrogativi mi tormentano come tafani in luglio. (Glauser 1936, 190)

Già pochi anni dopo la sua nascita come genere, dunque, il romanzo poliziesco si trova di fronte a una svolta sostanziale, rappresentata, innanzitutto, dalla necessità di inserire i suoi personaggi in contesti realistici, in cui non tutti gli eventi sono collegati da nessi causali e in cui, infatti, non sempre è possibile scoprire e catturare i colpevoli.³ Con il tempo, gli

³ È questo il nucleo dell'operazione compiuta da Friedrich Dürrenmatt nel suo *La promessa*, il cui sottotitolo è, infatti, *Un requiem per il romanzo giallo*.

scrittori si discostano dal genere soprattutto modificando la figura del detective onnisciente, perfetta personificazione di una *ratio* che senza errori domina l'universo. Il personaggio maschile e sicuro di sé nato con Auguste Dupin e Sherlock Holmes e sviluppato in Hercule Poirot e in Miss Marple, che altro non è che un Poirot in veste femminile, con alcune caratteristiche legate allo stereotipo dell'anziana signora inglese, vede uno sviluppo nel *tough guy* americano, che non ha altra sicurezza se non la propria fiducia in se stesso e nelle proprie capacità, e nel suo opposto, il detective umano e fallibile di Simenon e Glauser. Molte scrittrici, in altri casi, si sono ribellate allo stereotipo maschile, mettendo in scena detective donna ed evidenziando i problemi e gli stereotipi legati alle differenze di genere. Ancora, altri hanno scelto di rappresentare tramite il romanzo poliziesco la realtà multiculturale contemporanea. Quest'ultima operazione, recentemente, ha visto un enorme successo di pubblico e critica, permettendo la definizione di un sottogenere, il romanzo poliziesco «multiculturale». Ovviamente, non si tratta di romanzi che utilizzano l'esotico come espediente estetico, divenendo «showcase windows to exotic cultures» (Gosselin 1999, 6), ma di romanzi in cui il contesto e l'interazione tra due o più culture è tanto importante quanto l'azione investigativa in sé.

The true ethnic detective, I would suggest, is in contrast a genuine contributor to the cause of cross-cultural tolerance and understanding. He or she is concerned with the eternal and universal human predicament; a properly developed, rounded character with whom the reader may in important ways sympathize and identify. The ethnic detective is on the other hand at the same time fascinatingly different, springing from, influenced and representing an alien culture in all its colour and variety. (Melville 1986, 12)

Nell'operazione interculturale la solitudine che nel romanzo poliziesco classico caratterizza la figura del detective, solitamente tramite il suo celibato⁴ si stempera e acutizza al tempo stesso facendosi «alterità»:

⁴ «Il detective condivide il destino di trovarsi al di fuori della vita in comune con quelle figure che collegano l'esistenza delimitata dalla legge al mistero che sovrasta tale legge [...] condannando il detective al celibato il detective ne dimostra, sul piano estetico, l'isolamento [...] si tratta di una vita da scapolo a priori, raffigurante la situazione della *ratio* che, dopo essersi eletta a criterio universale, non sa che cosa significhi il doversi adattare» (Kracauer 1984, 59-60).

The importance of the detective community of origin often supersedes the traditional loneliness of the detective. Sometimes the «ethnic plot», frequently dealing with aspects of the traditional way of life of the community from which the detective derives, also seem to diminish the importance of the detective plot. Furthermore, ethnic detective novels address issues of personal and social identity that reflect the importance of the ethnic community for that particular detective. The intensity of the detective's negotiation of his or her ethnic identity tends to directly correlate with the distance that the detective's particular ethnic group has from «mainstream» society. (Fisher - Hornung 2003, 12)

Un genere particolare di romanzo poliziesco è quello che nasce in contesti postcoloniali, che si fa testo di resistenza nello stravolgimento dato dalla riappropriazione e rielaborazione delle regole del genere, fortemente codificate. «While detective fiction participates in formulaic rules that accomodate a readerly competence, some texts intentionally resist this narrative expectation, operating instead on strategies designed to produce a readerly “incompetence” by denying access to readers outside the culture» (Gosselin 1998, 6). Il lettore si trova così continuamente spiazzato perché il testo lo rende consapevole di una «alternative epistemology, one which can not only be accounted for through Western concepts of knowledge, but which renders such concepts irrelevant.» (ibidem). Questi romanzi, dunque, «use the format of the mystery or detective story, but tweak it or turn it inside out in what becomes a narrative of “social detection” to borrow a phrase from Fredric Jameson, a “vehicle for judgement on society and revelation of its hidden nature”» (Siddiqi 2002, 176). Il poliziesco postcoloniale tende a mettere in crisi anche e soprattutto la validità dei metodi di indagine tradizionali, legati a pratiche occidentali, e, infine, anche lo stesso concetto di legge e intento criminale, e quindi di legittimità del crimine e di punizione, dunque di giustizia:

When one brings a postcolonial perspective to a regressive regime or a colonial order, the very act of upholding the law may become suspect or even «criminal». When a subject moves between or among conflicting interpretative frameworks of crime, law, punishment and justice, the determination of right or wrong may become problematic. Consequently, the postcolonial crime novel also calls into question the meaning and role of the alibi, making it increasingly difficult to de-

termine and/or establish one for the various players in the narrative. Etymologically, *alibi* means «elsewhere», and is a locative of *alius* as «(an)other» [...] in a postcolonial novel this «elsewhere» may refer to a different social order as the subject moves from one interpretative framework to another. (Knepper 2006, 38-39)

Ecco che, discutendo il concetto di *alibi*, Knepper accenna quindi all'importanza che ha, ovviamente, il luogo nel romanzo poliziesco postcoloniale, in cui si riscontra «a presence of place that is not only romantic and touristic, but also important enough to be part of the plot» (Knight 2006, 20). Trattandosi di luoghi postcoloniali, in alcuni casi traspare la difficoltà della definizione del proprio ambiente come luogo. Nel continente Oceanico, ad esempio, si assiste per un certo periodo ad uno sviluppo particolare: la pubblicazione di storie poliziesche che non sembrano avere un'ambientazione definita o reale. Stephen Knight definisce questi romanzi «zero-setting stories». ⁵ In essi il discorso postcoloniale esplicita l'incertezza dell'identità culturale nell'impossibilità di collocazione geografico-fisica della narrazione:

the writers and presumably the audience being neither possessors nor dispossessed, neither land-takers nor natives, apparently live by choice in the kind of terra nullius in which the native people were in fact forced to live. The colonial subject's identity is always a matter of uncertainty – a topic to which Homi Bhabha often turns his mind. But equally uncertain is the actual physical, geographic location of that subject. The lack of personal location does not mean these writers could not write with verve and often actually about doubtful identity, some [...] could make the unspecific nature of their setting, the lack of locational identity of the colonized subject, a dynamic part of the anxiety of their mysteries. (Knight 2006, 7)

Il definire il luogo del delitto, d'altra parte, è da sempre uno dei momenti fondamentali di un'indagine. Le *zero setting-stories*, nel negare la definizione di una *crime scene*, negano la possibilità di definire il crimine in sé. In altri casi, il tema postcoloniale si sviluppa, all'interno del poliziesco, in modi differenti. Alcuni autori australiani, ad esempio, scelgo-

⁵ Vedi anche Knight (1997, 152-157).

no di rappresentare vicende che mettono in evidenza come i giovani nativi vengano emarginati e oppressi, e spesso condotti alla criminalità. Un esempio significativo è *Scream Black Murder*, di Philipp Mac Laren, ambientato nel ghetto urbano di Redfern (Sidney) in cui due detective nativi svelano le diverse forme di razzismo insite nei procedimenti della polizia e negli atteggiamenti verso i *koori* – i nativi di quella zona. In questo caso il romanzo sottolinea quanto sia utile che a giudicare e investigare sui colpevoli sia qualcuno che può dividerne le radici culturali, e che quindi abbia maggiori possibilità di capire i motivi profondi dell'atto criminale e di comprendere le diverse possibilità di percezione della realtà e del crimine stesso. Ma solitamente il gioco postcoloniale si attua soprattutto mantenendo il più possibile riconoscibili le convenzioni del genere per poi effettuare mutamenti significativi sui personaggi.

In fact, the conventions are constantly being pushed as authors look for new angles, but if the conventions are simply ignored, or are pushed too hard, the audience will turn elsewhere... These conventions are inescapably western, developed primarily in Britain and in the US, and yet if a post-colonial writer were to avoid them, the work would be difficult to recognize as detective fiction. This means that a true post-colonial literature of detection will probably be a syncretic hybrid. This is not, of course, meant to be pejorative – I would argue that the result could be more interesting than the original western forms. (Christian 2001, 6)

2. *Il cross-cultural detective e il postcolonial detective*

2.1. *L'azione sociale del cross-cultural detective. Alcuni esempi tra Stati Uniti ed Europa*

Nel poliziesco postcoloniale come nel romanzo giallo classico, la figura più importante rimane sempre quella del detective, su cui si agisce quindi con più energia per evidenziare i rovesciamenti e/o gli arricchimenti del genere. Nel romanzo poliziesco multi e interculturale, come accennato da Melville, il detective spesso proviene da una cultura differente rispetto a quella in cui agisce.

Il primo detective interculturale è considerato dai più il famoso Charlie Chan, ispettore cinese di stanza alle Hawaii, creato negli anni venti da

Earl Derr Biggers, con lo specifico obiettivo di offrire al pubblico americano la possibilità di prendere in considerazione una controparte positiva del dottor Fu Manchu ideato da Sax Rohmer (Arthur Sarsfield Ward), che aveva diffuso, in America, lo stereotipo dell'orientale infido e sinistro. Secondo Margaret King, Chan è un vero «cross-cultural detective»: «Chan's hybrid cultural character of race and national affiliation (Chinese, Chinese-Hawaiian, and assimilated American) brings to these puzzles – themselves compound of national, cultural, ethnic and generational elements – resources of cross-cultural acumen going beyond the more obvious Asian American connections» (King 1985, 31). La sua figura ben presto riesce a rimpiazzare quella del perfido dottor Fu Manchu: «Chan soon acquired international reputé, becoming, for better or for worse, the household name for any chinese» (King 1985, 31). Il caso di Chan è piuttosto isolato, e sebbene proponga delle caratteristiche positive che rimangono stereotipi più vicini all'idea di assimilazione che di contaminazione culturale, è un chiaro documento delle sfumature di razzismo sulla scala di valori americana negli anni Venti e Trenta. In molti casi, laddove i detective rappresentati sono di origine asiatica il romanzo poliziesco

as a form of popular literature... mediates the often unspoken aspirations of a particular population group in the united states. If these aspirations include the preservation of at least part of the Asian cultural heritage, they obviously also include a powerful wish to «become American in the full sense of the word», with all that implies in terms of adaptation to american patterns of life and freedom of thought, even if these patterns may have originated historically with America's white or caucasian population. (D'Haen 2003, 51)

In America sono detective interculturali quelli afroamericani rappresentati, tra gli altri, da Rudolph Fischer e Chester Himes. Fischer pubblicava già negli anni trenta un romanzo dal titolo *The Conjure: Man dies. A tale of Dark Harlem*. Sempre Harlem è l'ambientazione dei polizieschi hard boiled del più famoso Chester Himes, che dà ai suoi detective nomi evocativi: Gravedigger Jones e Coffin Ed Johnson. Himes, che visse in prima persona l'oppressione razzista nell'America degli anni Sessanta, tanto da essere costretto a trascorrere gli ultimi vent'anni della sua vita in esilio in Spagna, racconta una realtà di violenza, repressione, coraggio e sopportazione insieme. La concezione fatalistica e rassegnata della vita di strada di Harlem è simboleggiata dalla presenza costante delle agenzie fu-

nebri, che ricordano continuamente che, diversamente di quanto accadeva nel romanzo poliziesco classico, il contatto con la morte non è limitato all'evento criminale, bensì connaturato all'esistenza umana. Anche Virgil Tibbs, inventato da John Ball, e il detective Shaft di Ernest Tydman sono, in ambientazioni diverse e con caratteristiche diverse, rappresentanti della comunità afroamericana.

All'inizio degli anni Settanta, in America, i gialli di taglio interculturale si moltiplicano. Tony Hillermann, ad esempio, sceglie di dipingere due detective nativi americani, il sottotenente navajo Joe Leaphorn e il sergente Jim Chee, Navajo anche lui. Altri detective nativi americani sono quelli creati da Brian Garfield o Stern Johnny Ortiz. In altri casi si sceglie di rappresentare detective appartenenti ad una minoranza religiosa. Sempre in ambito americano, hanno raggiunto una certa notorietà i romanzi di Harry Kemelman, che narra le vicende del rabbino David Small, leader di una comunità ebraica in una piccola città americana.

Non sempre la descrizione delle azioni di un detective di un'altra cultura rende un romanzo poliziesco un atto di comunicazione interculturale. A volte gli autori scivolano nell'utilizzo di categorie preconfezionate e di stereotipi. In molti casi, però, l'operazione dà luogo a esempi interessanti di romanzi di critica sociale, come nel caso di Jakob Arjouni, autore contemporaneo tedesco che narra le avventure di un tipico *tough guy*, impegnato nella causa della tolleranza e dell'integrazione culturale degli stranieri in Germania. La figura del detective turco-tedesco Kemal Kayankaya è infatti modellata rigorosamente sulle figure di Sam Spade e Philip Marlowe, dal modo di esprimersi al disordine che regna nell'ufficio, alla concezione del proprio ruolo eroico. Anche lo stile narrativo dei romanzi ricalca quello dei classici *hard boiled* di Chandler e Hammett, soprattutto nella narrazione in prima persona degli avvenimenti. Il detective del genere *hard boiled* tendeva infatti a sentirsi un eroe, solitario nella sua lotta contro le ingiustizie, e avvertiva il dovere «to “reconstruct” the new promised land by identifying wrong-goings in society and by focusing on the individual “chronicling his work”» (Pagni Stewart 1998, 170). Esattamente lo stesso atteggiamento è quello tenuto da Kayankaya rispetto al proprio lavoro, come lui stesso ammette in una conversazione con il compagno Slibulsky. Ovviamente, la componente di razzismo insita nella reazione dei criminali è un elemento di solitudine e dolore sociale aggiuntivo rispetto al classico *hard boiled*, che invece esaltava la figura dell'eroe americano:

Slibulsky guardava in silenzio fuori dal finestrino... «Di' un po', il tuo lavoro... per chi lo fai?» «Per l'avvocato». «Quello ti ha messo alla porta. Dicevo in generale. Detective privato. Più che un lavoro è una fregatura... Almeno come lo fai tu. Una specie di via di mezzo tra Robin Hood e uno sbirro. Non può andare a finire bene». «Devo pur mangiare. Chiedi un po' a un operaio della Volkswagen per chi passa la vita a montare paraurti sulle automobili». «Un operaio della Volkswagen però non rischierebbe mai di suo per rispettare il termine di consegna di un'auto. E se dopo 100 chilometri il motore salta in aria a lui non importa un accidente. Poco fa hanno cercato di farci fuori. C'è mancato poco che non ci siamo ritrovati stesi sul prato come due leprotti. E a chi credi interesserebbe? Un piccolo spacciatore della stazione e un detective turco. Non ne avrebbero parlato neppure nelle brevi di cronaca... Rischia la vita per qualcosa che credi giusto e finisci a concimare un campo. Quando invece la giustizia non esiste. Certamente non grazie a te. Tu fai esattamente lo stesso lavoro di merda di uno sbirro qualsiasi. Arresti la gente e la porti in tribunale. Magari sei un po' più gentile, ogni tanto ne lasci andare qualcuno, quando ti sembra che non si meriti di passare la vita dietro le sbarre. Ma poi sono sempre gli stessi a mettersi nei casini, devono essere sempre gli stessi perché queste sono le regole, e tu questo non lo puoi cambiare»... «Faccio il lavoro che faccio perché non sono riuscito a diventare avvocato. Credevo che un detective privato fosse una specie di medico di famiglia. Contro i grandi massacri e la melma generale non può fare niente, ma per qualcuno può essere importante che lui ci sia. Una volta un tizio che aveva ammazzato un altro a forza di botte mi disse che farsi arrestare da uno schifoso turco⁶ come me era per lui un disonore, e pretese l'intervento della polizia regolare... Faccio il mio lavoro meglio che posso, questo è tutto». (Arjouni 1995, 122-124)

La figura di Slibulsky, compagno del detective, inserisce nella problematica dell'*alter ego*, più caratteristica del romanzo poliziesco classico che dell'*hard boiled*, un elemento metaforico ulteriormente legato al mutamento sociale. Slibulsky, ex spacciatore e mezzo criminale, come ogni

⁶ Il testo dice *Kanacke*, che nell'edizione italiana è reso con *terrone* dal significato non identico. Ho scelto di discostarmi dalla traduzione pubblicata perché *Kanacke* è un epiteto dispregiativo perlopiù rivolto dai tedeschi ai lavoratori stranieri in generale, ma in particolare proprio ai turchi, come attestato anche dal dizionario Duden, tanto da essere usato come sinonimo dispregiativo di *turco*.

«compagno» è tanto simile a Kayankaya da essere credibile come *alter ego* e tanto diverso da non poter essere confuso con il detective (Kracauer 1984, 62). Implicitamente, Arjouni, mettendo accanto a Kayankaya un piccolo criminale comunica la difficoltà del detective di agire all'interno di un sistema di giustizia legato troppo spesso alla repressione delle differenze, e quindi la necessità di discostarsi dalle regole se si vuole stare al fianco dei più deboli e di chi è «diverso». Turco di origine, Kemal Kayankaya è stato adottato da una famiglia tedesca appena nato, ed è quindi cresciuto in Germania. Per questo non conosce né la lingua né la cultura turca. Ma bastano l'aspetto e il nome perché venga sempre considerato turco dalla gente che incontra, o, più in generale, straniero.⁷ Si tratta di un doppio punto di vista: all'occhio tedesco risulta prima straniero, poi familiare; quando si trova, invece, di fronte a persone di nazionalità o cultura turche, al contrario, viene dapprima accolto (o cercato) perché visto come simile, poi di nuovo allontanato come straniero.

«Come mai si è messo a fare questo mestiere? Voglio dire, lei è turco...» «Sono cittadino della Repubblica Federale Tedesca» «Ah, sì?... Non è facile, ottenere questa maledetta cittadinanza eh?» «Nessun problema. Falcio regolarmente il mio prato, a carnevale faccio baldoria, e riesco a bere birra e giocare a *skat* contemporaneamente. Da qualche parte oltre Monaco c'è l'Africa, laggiù abitano i negri. Quando guardo lo sport in tv non voglio essere disturbato, pago puntualmente le rate del salotto. In fondo all'anima adoro i balli popolari bavaresi...» «No, davvero, signor Kayankaya, da quanto tempo vive in Germania?». (Arjouni 1995, 24-25)

Mentre tutti si sforzano di attribuirgli una nazionalità, Kayankaya considera se stesso un apolide, valutando ogni evento da un punto di vista multiplo, poiché non si sente influenzato da nessuna cultura in particolare. È in questo, e non nella sua assimilazione ad una *ratio* metafisica, che Arjouni dona al suo detective un certo legame con l'assoluto poiché il suo amore per la verità e per la giustizia non ha nulla a che fare con i valori di una particolare cultura, sembra anzi che la sua condizione gli

⁷ Il vero nome di Jakob Arjouni è Jakob Bothe. Quando, giovanissimo, iniziò a scrivere i suoi romanzi polizieschi, scelse di darsi un nome che suonasse turco, e per molti anni il pubblico tedesco lo considerò straniero, in base al nome e alla presenza, nei suoi romanzi, di un protagonista turco.

permetta di non giudicare mai *a priori* nessun tipo di avvenimento. Ottiene così, alla fine, una visione più completa degli eventi, e una distinzione tra bene e male meno schematica e meno legata alla morale occidentale. Più ampia la prospettiva in *Carta straccia*, il poliziesco più interessante di Arjouni, in cui Kayankaya è alle prese con un traffico di clandestini e un grosso giro di prostituzione, che lo portano a considerazioni aspre e definitive sullo scarso senso di responsabilità di un essere umano verso un altro, particolarmente indebolito dalla percezione della differenza etnica o culturale. I romanzi polizieschi di Arjouni sono scritti di denuncia e sensibilizzazione. Evidenziano una situazione di scarsa integrazione, e il forte riferimento alla «questione turca» è uno strumento per aprire lo sguardo anche su altre questioni di più ampio respiro relative all'integrazione sociale degli stranieri in Germania.

Un altro tipo di romanzo poliziesco interculturale è quello di H.R.F. Keating, scrittore inglese che racconta le avventure dell'ispettore Ghote, di stanza in India, ed evidenzia, con ironia, la tensione dell'India contemporanea. Particolarmente interessante è l'uso sapiente delle varianti linguistiche dell'inglese parlato in quei territori. Ad esempio, in *Inspector Ghote Breaks an Egg*, un bramino ingiunge a Ghote di uscire dal tempio in cui si è introdotto con una cesta di uova, parlando in un inglese che appare quasi antico: «It is enough that I have said. Now go. While you are in the room I will fast. Fast to death» (Keating 1987, 136), mentre il sikh al quale Ghote chiede aiuto per impedire che il bramino si lasci morire d'inedia parla come un vecchio gentleman inglese: «Give me a hand, old boy, and we will have something in him in a jiffy. We'd better mix it with a bit of water, digests easier that way» (Keating 1987, 122). Trattando dell'incontro tra culture, il problema linguistico è uno dei punti nodali evidenziati dai romanzi polizieschi interculturali. Spesso gli autori scelgono l'ironia, ridicolizzando eventi generati da malintesi e incomprensioni. In altri casi la consapevolezza delle distanze linguistiche diventa elemento di potere, giocando talvolta a favore del detective, altre volte a favore di figure negative che tendono a utilizzare una data supremazia linguistica come fonte di affermazione o strumento di violenza. Nell'India contemporanea Keating dipinge una molteplicità di personaggi estremamente diversi tra loro, che sembrano rappresentare le molteplici voci dell'India, richiamando alla mente le parole di Bachtin su rapporto dialogico, eteroglossia e autorità (Tamaya 2001). La molteplicità di voci, ognuna delle quali ha pretesa e diritto alla rappresentazione, indebolisce il concetto

di autorità nella verità. Nel caso di Keating l'espedito più evidente è in particolare la presentazione delle numerose varianti dell'inglese parlate in India a mettere ovviamente in discussione l'autorità dell'inglese come lingua, esercitando una critica esplicita al potere coloniale inglese sull'India, mai del tutto dissolto. Lo stesso detective, l'ispettore Ghote, ha talvolta difficoltà a percepire le differenti inflessioni linguistiche, e di conseguenza i significati impliciti ed espliciti di alcune conversazioni. In una scena di *The Sheriff of Bombay*, ad esempio, la star del cinema inglese Douglas Carr si fa gioco dell'ispettore a causa della sua pronuncia dell'inglese:

«Is it you are pleased to be back once more in India, Mr. Douglas Kerr?» «Prefer to be called Carr, if you don't mind, old boy. Pronounced Carr. Surprised you don't know that, if you are so much a fan of my work as you said you were» «Oh, yes, indeed, Mr. Douglas Kerr – Mr. Carr. I was always a very, very great admirer of your many feats.» «Only two, old boy» «Only two feats? But I am thinking...» «Feet, Feet, old boy. Things you have on the end of your legs, don't you know». In a moment or little longer, Ghote had got the joke. He laughed. (Keating 1984, 7-8)

2.1. *La resistenza del detective postcoloniale. Conferme e disillusioni*

Rispetto al detective interculturale, il detective postcoloniale appare meno esplicito nella sua azione di resistenza, ma più incisivo. Nel suo *Introducing the Post-Colonial Detective: Putting Marginality to Work*, Ed Christian stila una breve lista di caratteristiche del detective postcoloniale:

1. Post-colonial detectives are always indigenous to or settlers in the country where they work; they are usually marginalized in some way, which affects their ability to work at their full potential;

2. They are always central and sympathetic characters; and their creators' interest usually lies in an exploration of how these detectives' approaches to criminal investigation are influenced by cultural attitudes.

3. They are not heroes of the resistance, out to destroy the oppressor. They are all employed, whether publically or privately – they answer to employers. Is their agency limited by their complicity with colonial project?

4. The post-colonial detectives are not entirely free agents, but their freedom to act is perhaps greater than most, for they have pow-

er. They must decide whether to act within the law... or to circumvent it. They must decide always between justice and mercy, making adjustments in the law where it unjustly oppresses.

5. The primary work of the post-colonial detective is surveillance, the surveillance of that which is suspect. Part of that surveillance, as this book shows, is the observation of disparities, of ironies, of hybridities, of contradictions. Now the surveillance is not for imperial dominance, though, but for the restoration of what is right. (Christian 2001, 2-3)

Driss Chraïbi, considerato il padre della letteratura magrebina, affonda profondamente la lama attaccando tramite il genere poliziesco le inclinazioni prevaricatrici dell'occidente, e crea un detective che risponde perfettamente alle caratteristiche elencate da Christian. Il suo ispettore Ali, della polizia del Marocco vive diverse avventure in patria. Per l'indagine sul poliziesco postcoloniale, tuttavia, è interessante notare quanto in profondità agisca lo scrittore in due romanzi: *L'ispettore Ali al Trinity College* e *L'ispettore Ali e la C.I.A.*, in cui, come si intuisce già dai titoli, Ali si muove fuori dal proprio contesto d'origine. In entrambi i romanzi Ali, forte della consapevolezza di sé e della propria identità come ogni buon detective, approfitta di ogni possibile occasione per ironizzare o mettere addirittura in ridicolo pregiudizi, abitudini o false sicurezze degli uomini occidentali con cui si trova a interagire. Gli espedienti della critica postcoloniale sono evidenti, primo fra tutti una forte intertestualità esplicita all'interno dei romanzi. Ali, infatti, parla perfettamente l'inglese e ama declamare a voce alta e in presenza di altri la poesia del «vecchio mondo». Al soprintendente Westlake Ali si presenta recitando una poesia di un poeta di Cambridge, evidentemente sconosciuta al poliziotto inglese. D'altra parte, nel citare Char, Chraïbi chiarisce che la cultura data dalle pagine di un libro non sarà mai pari alla conoscenza degli esseri umani.⁸ Ma la poesia, atto singolo e collettivo insieme, espressione di una società, eppure percezione personale, offre a Ali continui spunti nell'interpre-

⁸ «Per divenire quello dell'uomo, quanto soffre il mondo ad essere plasmato tra le pagine di un libro!... La ricerca di un essere significa sempre la ricerca di un fratello, nostro simile, al quale desideriamo offrire delle trascendenze di cui, infine, sbizziamo appena gli indizi [...]. La realtà può essere superata solo se sollevata» (Char, in Chraïbi 1996, 47-48).

tazione della realtà, attiva la riflessione e gli dà lo stimolo all'azione: «Ma per Allah e il profeta, la soluzione che cercava era lì, nero su bianco, e scritta da un poeta!» (Chraïbi 1996, 48). E d'altra parte, la lingua scritta contiene meno informazioni della lingua parlata perché non sempre ne registra i mutamenti. Con ironia, Alì definisce la lingua inglese la «lingua di Shakespeare William»:

«Tenga! Ecco il resoconto del caso così come ce lo ha trasmesso la polizia locale. Interrogatori, testimonianze, rapporto dell'autopsia. Voglia scusare lo stile del tutto prosaico».

«Non so leggere» confessò Alì. Westlake emise un risolino. «Ho previsto quest'alea». «That hazard, presumo!» domandò Alì. «Sì. Hazard, alea. Così l'ho fatto tradurre in arabo per lei». «Quale arabo? Ce n'è parecchi». «Classico». «Problema» disse l'ispettore. «Conosco solo il marocchino. Orale, voglio dire. La lingua marocchina non si scrive, lo sa?». (Chraïbi 1996, 26)

L'ispettore, per spiegare la differenza tra il suo modo di procedere e i metodi tradizionali, fa sua la classica metafora del cruciverba che descrive il modo in cui si risolve un enigma legato a un crimine, per poi negarla immediatamente nell'evidenziare l'importanza delle parole in sé, al di là del ruolo che ricoprono all'interno della griglia del gioco.⁹ Il parallelismo sta ad affermare che nel risolvere un caso non si può agire solo secondo criteri logico-associativi, ma comprendendo a fondo la psicologia delle persone. Questo tipo di comprensione, precisa Alì, si può avere solo nel caso in cui ognuno capisca perfettamente le parole dell'altro. Si tratta di un'affermazione significativa: Alì proviene e agisce in ambienti in cui si parlano diverse lingue e si incontrano diverse culture. Come Kayankaya, si fa garante della comprensione tra gli individui tramite una sorta di «sguardo dell'altro dall'interno». Spesso, si prende gioco di chi non ha la sua stessa consapevolezza dell'importanza di ogni relazione tra significante e significato:

⁹ «È semplice, disse Alì. Sono un patito dei cruciverba. Ne faccio per tutta la giornata nel mio ufficio. Aiutano a riflettere. Ecco un tizio mai visto né conosciuto che propone la definizione di una parola. Io entro nella testa di quel tizio, frugo, scavo finché trovo il suo linguaggio. Il resto viene di conseguenza. È così che ho risolto la maggior parte delle mie inchieste. Un enigma assomiglia così tanto alla griglia di un cruciverba che si potrebbe confonderli, siete soddisfatti?» (Chraïbi 1996, 20).

«sattamente» rispose Alì [...]. «È chiaro come il regno dei gatti». «Cosa? Quale regno?» «Il Siam» spiegò l'ispettore. «Ci sono i gatti siamesi. E facile come definizione di un cruciverba». (Teneva sempre gli occhi chiusi). «Io ne avrei proposta un'altra, più gagliarda: "miscuglio di mais"!». «Cosa?» ripeté il commissario attonito. «Se riordina le lettere della parola "mais" nel senso giusto troverà il Siam. E si torna alla casetta di partenza: la cerchiatura del quadrato, per non dire la quadratura del cerchio. Infatti, che c'entrano i gatti, seppur siamesi, in questa storia di mais? Non ne mangiano, per quanto io sappia». (Chraïbi 1997, 23)

All'inizio della sua avventura a Londra, dopo aver «interrogato» il soprintendente Westlake sui metodi di indagine anglosassoni, evidenziano i pregiudizi di quest'ultimo sulla reale capacità di un detective straniero di risolvere un caso di omicidio, Alì, in una scena magistrale, si presenta in tutta la sua acutezza e ironia e inizia la sua indagine. Ironicamente, parodizza la logica inglese prendendo in giro la possibilità di tradurre alla lettera un elemento linguistico il cui significato è vincolato alla cultura:

«Perfetto! Domanda: tutto concorre a indicarlo come colpevole ma lei non può incastrarlo. Giusto?» «Più o meno è così». «Alibi?» «Sì. Come è arrivato a questa conclusione?» «Perché mi avete fatto venire dal mio paesello. Il mio curriculum vitae mi ha preceduto, credo. Si dice curriculum vitae anche nella lingua di Peter Cheyney?» «Sì» riconobbe Westlake [...] «Potrebbe mettermi a parte, per favore, del ragionamento che l'ha portata a tale conclusione, sempre che questa sia corretta?» L'ispettore Alì si sfregò le mani l'una contro l'altra, come se le lavasse col sapone. «Volentieri» rispose con un gran sorriso. «Cosa segue il palo quando si va?» «Scusi?» «Who follows the pole when we go?» «A quel punto, in quel preciso istante, Westlake comprese pragmaticamente che quel gran spilungone ilare non era del tutto in possesso della sua ragione. Poco ci mancò che dubitasse anche della sua. «Cosa c'entra il palo in tutto questo?» «Precede la frasca. E, viceversa, il palo segue la frasca. "Si va di palo in frasca", è evidente. *We go from the pole to the branch*, no? Non si può essere più chiari di così nel ragionamento». Senza indugiare oltre, sir Henry aprì il cassetto della scrivania, afferrò una scatolina d'argento, ne prelevò una compressa rosa a base di trinitrina, la mise sulla punta della lingua e la inghiottì. Dopodiché rimase lì, a contemplare quel fenomeno magrebino. (Chraïbi 1996, 27-28)

Contraddicendo lo stereotipo del detective nel suo tratto fondamentale, l'adesione alla supremazia della *ratio*, Alì si vuole presentare come un detective del tutto diverso rispetto al detective classico:

«Non sono logico» spiegò l'ispettore. «Sono illogico. I criminali sembrano illogici. Per cogliere l'illogicità apparente dei loro atti mi basta saltare di palo in frasca. Dal mio ragionamento al loro. Con il passare degli anni, per me è diventato automatico. "L'abitudine è una seconda natura", diceva il sociologo Ibn Kaldoun. La formula è logica. Io la inverte: "La natura è una seconda abitudine". Così entro in ogni enigma che mi si presenta. E, se le sembro un idiota, è solo perché lo sono». «Ah?» fece Westlake. «Sattamente» disse Alì. All'improvviso fece schioccare il pollice contro il medio. «Mi passi quel fascicolo. No, no! Non la traduzione araba. L'originale, nella lingua di Shakespeare William. Deve ben trovarsi da qualche parte in quest'ufficio, poiché lei non lo capisce l'arabo, no?». Lo lesse a tutta birra, partendo dall'ultima pagina e risalendo verso la prima, da destra a sinistra, zigzagando tra i paragrafi e tornando indietro di tanto in tanto[...] «Ma è chiaro come il sole» esclamò. «Non trova, sir Henry?» Quella semplice domanda rischiò di provocare un assassinio nei locali stessi di Scotland Yard: quello dell'ispettore Alì da parte del sovrintendente Westlake. (Chraïbi 1996, 29-30)

Ma in un sottile e complesso gioco di rovesciamenti e mimesi (Bhabha 2001, 145-172.) Chraïbi esplicita una forte critica ai sistemi occidentali sotto molteplici sfaccettature. Nelle prime pagine Alì ci appare come il tipico detective occidentale, arricchito da caratteristiche «esotiche». Nel suo paese stupisce il ministro che lo ha convocato, appare eccentrico, acuto e tagliente. Il lettore lo riconosce come un detective di stampo classico, impara subito a fidarsi di lui, si fa un'idea degli eventi che seguiranno a partire dalle proprie conoscenze del genere poliziesco. Man mano che la narrazione procede, è il detective stesso a giocare con i *cliché* e a utilizzarli a proprio favore, per spiazzare chi lo circonda. Da un punto di vista interno alla narrazione, il comportamento di Alì è credibile e coerente con il suo scopo di non lasciar intuire ai criminali quali siano le sue vere intenzioni, perché questi non possano prevedere le sue mosse. Nel gioco tra lettore e autore, invece, lo scopo dell'autore appare quello di mostrare al lettore quanto sia inutile stabilire categorie fisse legate allo stampo culturale delle persone, e di metterlo a disagio in un ambiente che ritiene suo, inserendo elementi nuovi rispetto alla caratterizzazione del

detective e dei personaggi, e togliendo elementi che il lettore è abituato a dare per assodati. È il caso di evidenziare alcuni cambiamenti tra i più significativi, seppure in maniera schematica, identificando le problematiche maggiormente evidenziate dall'autore.

Innanzitutto, il detective non è scapolo, né solo, né disinteressato ai rapporti sociali, com'è dato per il detective classico (Kracauer 1984, 59-61). Alì è legato profondamente alla moglie, molto attratto da lei fisicamente, non riesce a starle lontano. Altro aspetto importante è che l'aiutante del detective è la stessa bellissima moglie. Solitamente, l'aiutante è un *alter ego* dello stesso sesso del detective. Nel conferire alla moglie di Alì il ruolo di Watson Chraïbi gioca con ironia sull'ipocrisia occidentale legata ai differenti ruoli maschili e femminili. In una scena di *L'ispettore Alì e la CIA* è proprio Sophia a dar voce alla perplessità dell'autore rispetto alla situazione multiculturale e sociale americana. Infiltrata in un'università per raccogliere degli indizi, Sophia racconta ad Alì gli sviluppi della situazione. Come il marito, anche lei pone l'accento sulle persone, sui modi di agire, più che su indizi concreti o possibili congetture logiche sulle motivazioni all'agire dei personaggi e punta tutto sulle differenze di relazione:

«Si direbbe che la gente di qui è diluita nel suo continente. Non so a cosa sia dovuto [...] Da noi [...] le persone più o meno si conoscono, per diverse che siano e a qualsiasi livello sociale appartengano. Ministri, parrucchieri, negozianti, disoccupati, tutti sì... [...] tutti si conoscono un minimo. Si sa chi è chi, non foss'altro per l'accento. È una forma di trasparenza, con il doppio linguaggio che ciò comporta, ma nessuno si lascia ingannare: basta informarsi dal droghiere all'angolo. Niente di tutto ciò in questo paese. Nessuno sa chi sia davvero il suo vicino, tanto il personaggio prevale sull'essere... Mi segui? [...] L'ambiente universitario in cui mi sono mossa in questo periodo è un tapine di questo genere [...] Che cosa potevo fare io, donna venuta da un altro pianeta, armata soltanto della mia curiosità? [...] Come mi sono annoiata durante tavole rotonde, seminari, colloqui, convegni e simposi vari, quando il mio argomento era il pane! In modo insidioso, tutto era riportato ai tagliagole islamici e ai terroristi della Libia o dell'Iran, due paesi che bisognava soffocare economicamente». «Ti ammiro, mia povera cara» disse Alì con forza. «Per la prossima inchiesta ti affiderò un lavoretto facile facile alla medina». [...] «Una volta, ho dovuto subire una seduta psicanalitica, in piedi sulla porta... una certa Susan tal dei tali... ho dimenticato il cognome [...] Come si faceva

a essere marocchina? Esisteva una lega femminista per l'uguaglianza dei sessi? I miei capelli lunghi erano preconizzati dal Corano proprio come la barba per gli uomini? E alcune allusioni sulle nostre abitudini particolari che giravano tutte intorno al sesso senza mai nominarlo. Intuiva che avevo dei problemi di inibizione. Non chiedeva altro che di aiutarmi, purché acconsentissi un giorno a stendermi sul suo letto, fra donne, nevvvero?». (Chraïbi 1997, 94-97)

Con ironia, e insieme con amarezza Sophia introduce una tematica fondamentale dell'incontro tra culture: il diverso modo di intendere i rapporti tra uomo e donna e i ruoli sessuali e di genere. Anche in quest'ambito, il gioco di rovesciamenti è complesso. In *L'ispettore Alì al Trinity College* appaiono tre figure femminili significative: Sophia, la moglie di Alì; Yasmina, la principessa uccisa; Kelly, l'ispettore di polizia che segue l'indagine di Alì a Londra. In tutti e tre i casi Chraïbi gioca con lo stereotipo. Il lettore e i personaggi inglesi conferiscono quasi automaticamente a Sophia un ruolo passivo, interpretano l'omicidio della principessa Yasmina, delitto intorno a cui ruota la vicenda, come un possibile suicidio legato alla sua impossibilità di scegliere il suo futuro in quanto donna. Gradiscono di certo la figura dell'ispettore Kelly, che subito sembra instaurare con l'ispettore Alì un rapporto ambiguo, che apparentemente corrisponde al tipico, intrigante gioco erotico a cui si assiste in un romanzo poliziesco *hard boiled* tra l'affascinante detective e una donna bella e intrigante. Kelly è un funzionario di polizia sicura di sé e evidentemente stimata dai suoi colleghi, una donna sensuale, femminile, capace e con un ruolo decisionale. È una rappresentazione della superiorità apparente della società occidentale, che permette alle donne di realizzarsi senza essere vittime di discriminazioni di genere. Con il suo personaggio, però, Chraïbi opera un molteplice meccanismo di inversione e la più evidente critica all'autoaffermazione della civiltà occidentale. Tutte e tre le donne sono molto diverse dall'idea che il lettore se ne fa inizialmente. Sophia è attiva al fianco del marito, Yasmina è una giovane donna colta, che instaura delle relazioni passive con chi si innamora di lei e desidera il suo corpo, lasciandosi toccare e baciare apparentemente senza emozioni di nessun genere, probabilmente annichilita dal contrasto tra alcuni aspetti della sua educazione e del suo stesso modo di pensare. Il colpo di scena più stupefacente, però, è legato appunto alla figura di Kelly. Attratta da Yasmina, l'ispettore instaura con lei una relazione erotica in cui Yasmina, come in altri casi, si comporta passivamente, ma con fiducia. Sarà proprio

Kelly a uccidere, in un *raptus* di gelosia, la principessa, e rovesciare, così, qualunque aspettativa. Per risolvere il caso, bisogna prendere in considerazione una molteplicità di fattori che non possono essere ricondotti alla sola logica e Ali trae in inganno i criminali proprio servendosi dei loro stessi pregiudizi, per poi svelare al termine della storia, in un lungo discorso alla Poirot, il suo modo di agire, le sue motivazioni profonde e il suo senso della giustizia e della verità:

«I suoi metodi sono una pagliacciata».

«Sattamente» approvò l'ispettore Ali. «Una pagliacciata. Dall'inizio non ho smesso di fare il pagliaccio. Ho perfino caricato il mio personaggio, un personaggio non molto raccomandabile, maleducato, indecente, borioso, inquietante talvolta, non credibile. In ogni circostanza, ho messo in risalto la mia differenza di arabo, con l'abbigliamento, il modo di mangiare e di esprimermi, lo sguardo torvo, il cervello nelle mutande – insomma, l'arabo come lo si immagina nei film di serie B. Il personaggio che ho interpretato con gusto ha addormentato parecchia gente. E così ho avuto piena libertà di risolvere l'enigma. So come ha agito l'assassino. Conosco il suo movente». «Lei sta bluffando» l'apostrofò miss Kelly. «Adesso non più. Fra un quarto d'ora al massimo atterreremo e il colpevole dormirà in prigione stanotte. Domani o dopodomani sarà condannato a morte. Non mi piace cantare vittoria, non mi piace il mio mestiere di sbirro. Non mi piace lavorare. Non mi piace aver ragione. Se ho accettato questo caso, è perché avevo fatto un giretto allo schedario centrale di Casablanca prima di imbarcarmi per l'Inghilterra. Ed ero capitato su una recente fotografia e una videocassetta della principessa Yasmina. Mostrava una certa rassomiglianza con Sophia. Sophia è la mia consorte [...]. Non posso fare a meno della sua presenza ovunque io vada per il mondo [...]. Immaginate allora quale gioco di luci e ombre, quale subitaneo terrore mi ha attraversato la mente: e se avessero assassinato mia moglie? Ecco quel che mi ha convinto ad accettare questa missione». (Chraïbi 1996, 112)

Nel romanzo poliziesco classico tutta l'azione è volta al passaggio da un «peaceful state before murder», falso come lo stato di falsa innocenza della tragedia greca, a uno stato di pace dopo la scoperta del colpevole, vero e profondo come lo stato di innocenza vera nella tragedia greca (Auden 1987). Questo stato di pace, in una realtà globale multiculturale non ha definizione precisa. Non basta eliminare un colpevole dalla cerchia dei protagonisti per assicurare la tranquillità. I romanzi polizieschi multicul-

turali e postcoloniali operano proprio sulla sensazione catartica data dalla cattura del colpevole. Al termine del romanzo, al lettore non rimane l'appagamento dato dalla cattura di un colpevole ma la sensazione di non aver risolto il vero problema del ventesimo secolo: l'infinita, incommensurabile solitudine globale dell'uomo, dovuta al fatto che «tutto è divenuto sospetto, la gente, i sentimenti, le ideologie, le parole. Soprattutto le parole» (Chraïbi 1993, 138).

Bibliografia

1. Romanzi

- Arjouni, J. (1987a) *Happy Birthday, Türke!*, Zürich, Diogenes; trad. it. *Happy birthday, turco!*, Milano, Marcos y Marcos, 1993.
- Arjouni, J. (1987b) *Mehr Bier*, Zürich, Diogenes; trad. it. *Troppa birra, detective!*, Milano, Marcos y Marcos, 1995.
- Arjouni, J. (1991) *Ein Mann, ein Mord*, Zürich, Diogenes; trad. it. *Carta Straccia*, Milano, Marcos y Marcos, 1997.
- Arjouni, J. (2001) *Kismet, ein Kayankaya Roman*, Zürich, Diogenes, 2001.
- Chraïbi, D. (1980) *L'inspecteur Ali*, Paris, Gallimard; trad. it. *L'ispettore Ali*, Milano, Marcos y Marcos, 1995.
- Chraïbi, D. (1981) *Une enquête au Pays*, Paris, Editions du Seuil; trad. it. *L'ispettore Ali al villaggio*, Milano, Marcos y Marcos, 1998.
- Chraïbi, D. (1993) *Une place au soleil*, Paris, Gallimard.
- Chraïbi, D. (1996a) *L'inspecteur Ali à Trinity College*, Paris, Denoël; trad. it. *L'ispettore Ali al Trinity College*, Milano, Marcos y Marcos, 1996.
- Chraïbi, D. (1996b) *L'Inspecteur Ali et la CIA*, Paris, Denoël; trad. it. *L'ispettore Ali e la C.I.A.*, Milano, Marcos y Marcos, 1997.
- Keating, H. R. F. (1970) *Inspector Ghote Breaks an Egg*, London, Collins.
- Keating, H. R. F. (1981) *The Sheriff of Bombay*, London, Collins.

2. Letteratura critica

- Auden, W.H. (1987) *The Dyer's Hand and other Essays*, London, Vintage.
- Ashcroft, B., Tiffin, H., Griffin, G. (1989) *The Empire Writes Back*, London, Routledge.
- Bhabha, H. (1994) *The location of Culture*, London, Routledge; trad. it. *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001.
- Bell, I. and Daldry, G. (eds.) (1990) *Watching the Detectives. Essays on Crime Fiction*, London, Macmillan.

- Bertens, H. and D'Haen, T. (2001) *Contemporary American Detective Fiction*, New York, Palgrave.
- Bloom, H. (ed.) (1995) *Modern Crime and Suspense Writers*, New York and Philadelphia, Chelsea House.
- Brecht, B. (1953) *Schriften zur Literatur und Kunst*, in *Gesammelte Werke*, Frankfurt a. M., Suhrkamp; trad. it. *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Garzanti, 1975.
- Christian, E. (ed.) (2001a) *The Post-Colonial Detective*, New York, Palgrave-Macmillan.
- Christian, E. (2001b) *Introducing the Post-Colonial Detective, Putting Marginality to Work*, in Christian (2001a), pp. 1-17.
- D'Haen, T. (2003), *Samurai Sleuths and Detective Daughters: The American Way*, in Fisher - Hornung (2003).
- Docherty, B (ed.) (1988) *American Crime Fiction. Studies in the Genre*, London, Macmillan.
- Fisher - Hornung, D. and Müller, M. (2003) *Sleuthing Ethnicity: the Detective in Multiethnic Crime Fiction*, Madison, Farleigh Dickinson University Press.
- Glauser, F. (1936) *Offener Brief über die «Zehn Gebote für den Kriminalroman»*, in G. Saner, *Friedrich Glauser. Eine Biographie*, Zürich, Suhrkamp, 1981, pp. 312-317; trad. it. *Lettera aperta sui «Dieci comandamenti per il romanzo poliziesco»*, in F. Glauser, *I primi casi del Sergente Studer*, Palermo, Sellerio, 1989, pp. 186-197.
- Gosselin, A. (1998a) *Multicultural Detective Fiction: Murder from the "Other" Side*, London, Routledge.
- Gosselin, A. (1998b) *Multicultural Detective Fiction: Murder with a Message*, in Gosselin (1998a), pp. 3-14.
- Haycraft, H. (1984) *Murder for Pleasure. The Life and Times of the Detective Story*, New York, Carrol & Graf.
- Knepper, W. (2006) *Confession, Autopsy and the Postcolonial Postmortems of Michael Ondaatje's Anil's Ghost*, in Matzke (2006), pp. 35-67.
- Knight, S. (1980) *Form and Ideology in Crime Fiction*, London, Macmillan.
- Knight, S. (1997) *Continent of Mystery. A Thematic History of Australian Crime Fiction*, Melbourne, University of Melbourne Press.
- Knight, S. (2006) *Crimes Domestic and Crimes Colonial: the Role of Crime Fiction in Developing Postcolonial Consciousness*, in Matzke (2006), pp. 17-35.
- Kracauer, S. (1971) *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat*, Frankfurt, Suhrkamp; trad. it. *Il romanzo poliziesco*, Roma, Editori Riuniti, 1984.
- Matzke, C. (ed.) (2006) *Postcolonial Postmortems*, Amsterdam, Rodopi.
- Mandel, E. (1984) *Delightful Murder. A Social History of the Crime Story*, London, Pluto Press.
- Melville, J. (1988) *Programme for Crime and Passion*, in Pützstück (1988).

- Narcejac, T. (1975) *Une machine à lire: le roman policier*, Paris, Denoël/Gonthier; trad. it. *Il romanzo poliziesco*, Milano, Garzanti, 1975.
- Nusser, P. (1992) *Der Kriminalroman*, Stuttgart, Metzler.
- Pagni Stewart, M. (1998) *A Rose by any other Name: a Native American Detective Novel by Louis Owens*, in Gosselin (1998a), pp. 167-184.
- Pützstück, L. (1988) *Das Bild des Fremden im Detektivroman mit völkerkundlichem Inhalt*, Bonn, Bouvier.
- Reilly, J. (ed.) (1985) *20th Century Crime and Mystery Writers*, London, Macmillan.
- Roth, L. (2004) *Inspecting Jews: American Jewish Detective Stories*, Piscataway, Rutgers.
- Seidenfaden, E. (1991) *Ein kritischer Mittel zwischen zwei Kulturen: der Marokkanische Schriftsteller Driss Chraïbi und sein Erzählwerk*, Bonn, Romanistischer Verlag.
- Spivak, G. C. (1990) *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, London, Routledge.
- Tamaya, N. (2001) *Keating's Inspector Ghote: Post-Colonial Detective?*, in Christian (2001), pp. 17-36.
- Tani, S. (1984) *The Doomed Detective*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press.
- Teraoka, A. (1999) *Detecting Ethnicity: Jakob Arjouni and the case of the Missing German Detective Novel*, «The German Quarterly», 1999, pp. 265-289.
- Vogt, J. (hrsg. von) (1971) *Der Kriminalroman: zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, München, Fink.
- Wilkinson, R. (1984) *American Tough*, London, Harper Collins.
- Witt, T. (1999) *Die Figur des Privatdetektivs in Romanen der Gegenwart*, Kiel, S, 1999.

Il postcolonialismo italiano fra memoria storica e guerra d'Etiopia: una questione di genere?

Daniele Comberiati

1. La guerra d'Etiopia e la conquista dell'impero

Con la guerra in Abissinia iniziata nel 1935 e con la conquista dell'Etiopia, Mussolini poté finalmente costruire l'impero tanto agognato, riuscendo al tempo stesso a consolidare il consenso interno, soprattutto dopo la concreta minaccia di sanzioni da parte della Società delle Nazioni (Zangrandi 1962). Mai nella sua carriera politica Mussolini aveva vissuto un'esperienza simile, mai era stato al centro dell'attenzione mondiale, al tempo stesso amato e odiato, temuto e riverito. Come afferma lo storico Renzo De Felice (De Felice 1974, 642), egli vide nell'impresa etiopica la ragion d'essere della propria figura storica e non esitò ad utilizzare ingenti somme di denaro per finanziare una guerra che, nei suoi pensieri, aveva preso ormai la valenza di una missione.

Per colonizzare l'Etiopia era disposto a tutto: resosi presto conto che l'esercito italiano avrebbe trovato diverse insidie nell'affrontare combattenti etiopi orgogliosi che ben conoscevano il territorio, non esitò ad autorizzare Badoglio ad utilizzare ogni tipo di gas, scatenando una guerra chimica che finirà per fiaccare, anche se non definitivamente, i guerriglieri locali. L'uso dell'iprite e di altri gas tossici furono una delle pagine più nere del colonialismo italiano nel Corno d'Africa, insieme ai massacri del lago Ascianghi, dove furono lanciati settecento quintali di bombe (Del Boca 1992, 642) fra le quali molte di iprite, dell'Ambalagi, dove vennero barbaramente uccisi circa ottomila etiopici e del Tembien, dove le perdite etiopiche si aggirarono sulle quattromila unità. Dopo un inizio

difficile, in cui solo ai militanti più invasati e alla camicie nere la conquista dell'Etiopia poteva sembrare breve e semplice, Badoglio e gli altri militari poterono finalmente tirare un sospiro di sollievo: la presa di Addis Abeba si avvicinava. Anche l'opinione pubblica e gli intellettuali erano ormai tutti schierati alla corte del regime: passi per il «vate» D'Annunzio (D'Annunzio 1936), pronto a celebrare l'impresa con il tono solenne e retorico a lui abituale, colpisce però che un poeta politicamente meno legato al fascismo come Vincenzo Cardarelli pubblichi su un quotidiano («Gazzetta del Popolo», 29 febbraio 1936) i seguenti versi:

Terra negata ai padri,
promessa ai figli, faticata Etiopia,
tu non potrai più oltre
fuggire il tuo destino,
troppo e sì lungamente
legato al nostro.

I costi della campagna militare si rivelarono altissimi: la guerra d'Africa causò all'Italia almeno 4.350 morti e un numero doppio di feriti (Del Boca 1992, 717), mentre dal punto di vista economico costò non meno di 40 miliardi (Sbacchi 1975, 588). D'altronde l'Etiopia era uno dei paesi africani da più tempo indipendenti e per la sua vastità e l'asprezza del proprio territorio si sarebbe rivelata difficile da sottomettere anche per un esercito ben organizzato. La sua conquista infatti fu per l'Italia sempre parziale: da un certo punto di vista sarebbe più corretto parlare di invasione o di occupazione piuttosto che di colonizzazione. Sia perché tale presunta colonizzazione fu piuttosto breve¹ sia perché non fu mai completa, l'influenza della cultura italiana su quella etiopica fu relativa rispetto a quanto accadde, ad esempio, in Somalia o in Eritrea. Inoltre le perdite etiopi furono certamente molto maggiori e questo contribuì, negli anni del fascismo, a creare un clima di divisione e diffidenza fra colonizzatori e colonizzati. L'emanazione delle leggi razziali nel 1938 costituì l'ultimo atto di una segregazione che ad Addis Abeba era pressoché totale. Le leggi razziali erano arrivate in Africa orientale e in Libia dopo un aumento di legislazione in materia, al di là dei decreti storici sul «madamismo» e

¹ Se la presenza militare dei fascisti vide il suo termine ultimo dopo la sconfitta nella Seconda guerra mondiale, l'imperatore Hailè Selassie tornò in Etiopia fin dal 1941, anno in cui la controffensiva etiopica, mai del tutto sedata, riprese con nuovo slancio.

sullo «sciarmuttismo», che regolavano i rapporti di concubinato fra colonizzatori e colonizzati e cercavano di evitare che masse sempre più ingenti di italiani si recassero nelle case chiuse locali: il 12 giugno 1937 venivano vietati i matrimoni misti e il 19 luglio dello stesso anno fu abolita ogni promiscuità sui mezzi pubblici. La divisione razziale e la violenza quotidiana contro gli indigeni furono i lasciti degli italiani: lo storico Richard Pankhurst, in un'analisi del romanzo etiopico del dopoguerra, incentrato sull'occupazione fascista (Pankhurst 1993), parla addirittura di una «generazione scomparsa», poiché a causa delle perdite subite nella guerra di liberazione non è potuto avvenire il consueto e naturale ricambio generazionale di una classe dirigente; tale assenza è probabilmente una delle cause degli sconvolgimenti etiopici del ventesimo secolo e dei primi anni del ventunesimo.²

Diverse questioni sorgono spontanee: come hanno vissuto gli etiopi il rapporto con gli italiani rimasti nel loro paese nel periodo postcoloniale? Quali sono stati i legami che si sono creati fra antichi colonizzatori e antichi colonizzati? Partendo dal presupposto che il colonialismo fascista è stato anche una rappresentazione culturale del maschilismo (e la legge del «madamismo» ne è un esempio illuminante) diventa interessante analizzare come tre scrittrici italofone di origine etiopica affrontino il problema. Due di loro, provenienti da famiglie meticcie, portano in sé entrambe le lingue ed entrambe le culture: Gabriella Ghermandi e Maria Abbebù Viarengo cercano di fare i conti con un doppio passato coloniale e postcoloniale, utilizzando le proprie opere come uno spazio aperto per riflettere sull'identità e sulla memoria storica etiopica e italiana. Martha Nasibù, figlia del generale Nasibù, braccio destro di Selassie morto a causa dell'iprite, in una lunga autobiografia scritta in italiano ritorna sulla figura paterna e sulla descrizione di una classe sociale, l'aristocrazia etiopica, completamente cancellata dall'avvento del fascismo. Tali opere acquistano una valenza diversa e certamente più complessa se lette in relazione alla politica di genere fascista e in particolare coloniale.

² La guerra con l'Eritrea, anch'essa causata in parte dal colonialismo italiano, e la dittatura socialista di Mengistu e del suo partito, il Derg, sono stati i fattori principali che hanno condizionato il cammino dell'Etiopia negli ultimi quarant'anni.

2. *La politica di genere fascista nel contesto coloniale*

Se ci si focalizza sul genere come chiave di lettura delle interazioni nella colonia, diventa necessario capire in che modo il colonialismo italiano, soprattutto in Etiopia, sia stato funzionale alla ridefinizione dell'identità maschile nazionale, come tra l'altro è accaduto nella storia di altre potenze imperiali europee (Strobel 1992 e Burton 1994). Nella logica del regime, come si è visto nel paragrafo precedente, la conquista del paese africano sarebbe servita anche per rinsaldare il consenso interno e riavviare l'economia messa a dura prova dalla crisi del 1929.

Inoltre la guerra si poneva come «terapia maschile» (Stefani 2007), ovvero come mezzo catalizzatore capace di convogliare le ansie e le frustrazioni degli italiani. Per tale ragione era stato appositamente creato un modello culturale ad uso e consumo del maschio italiano: la figura del combattente. Già mitizzato durante la Grande guerra, il combattente costituì per il fascismo l'esempio più adatto per riaffermare un'identità maschile che appariva in crisi, viste le recenti trasformazioni nella società dei ruoli di genere. La «vittoria mutilata» aveva inferto un grave colpo al mito maschile della virilità, d'altra parte l'industrializzazione nascente creava nelle donne appartenenti alle classi sociali più agiate prospettive di vita che non fossero semplicemente quelle di fare figli o di occuparsi della casa. Con il fascismo mascolinità e femminilità divennero connotazioni soprattutto politiche, al servizio di cause superiori a quelle dell'individuo. Tutta la retorica del regime contro la femminilità della vita moderna che indeboliva l'uomo celava in realtà una posizione ambigua: da un lato si bloccava ogni forma di emancipazione femminile, dall'altro per risollevare il paese vi era la necessità che le donne lavorassero e diventassero produttive (De Grazia 1992, 121). Tale ambiguità è ancor più accentuata in ambito coloniale: se fino al 1936 la conquista della donna locale aveva rappresentato l'avanguardia dell'occupazione militare, in seguito il regime optò per una propaganda di segregazione e discriminazione, nel tentativo (per lo più vano) di impedire i rapporti fra colonizzatori e indigeni.

La guerra d'Etiopia venne dapprincipio presentata ai più giovani come l'opportunità di colmare quel sentimento di inferiorità nei confronti della generazione che aveva combattuto la Prima guerra mondiale o che aveva partecipato alla marcia su Roma. L'uomo nuovo idealizzato dal fascismo vedeva il suo completamento nella conquista dell'Etiopia, prospettata come una terra pressoché disabitata (o abitata da popoli rozzi e

militarmente molto inferiori) che non aspettava altro se non di essere finalmente colonizzata e civilizzata.

In tale costruzione dell'Africa come terra di frontiera e di conquista, ha giocato un ruolo preponderante l'erotismo, considerato da alcuni studiosi come il fattore centrale di attrazione per gli europei nelle terre coloniali (Hyam 1990). L'Africa viene considerata come un paradiso dei sensi e talvolta per descriverla viene utilizzata la metafora di terra vergine, ora scoperta, ora conquistata, comunque sempre disponibile e passiva di fronte all'azione dell'uomo.

I testi più noti pubblicati nella breve stagione del romanzo coloniale (Tomasello 2004) non fanno certo eccezione: *Piccolo amore beduino* di Mario Dei Gaslini (Dei Gaslini 1926), *La reclusa di Giarabub* di Mitrano Sani (Sani 1931) o *Azanagò non pianse* di Tedesco Zammarano (Zammarano 1934) sono solo alcuni degli esempi più significativi, nei quali l'erotismo e il senso di conquista della donna locale fungono da moventi principali per le azioni dei protagonisti. Se con la guerra d'Etiopia e l'introduzione delle leggi razziali, il romanzo coloniale perde la sua ragione principale di esistenza, ciononostante gli incontri fra soldati italiani e donne indigene continuano ad essere frequenti e soprattutto desiderati e mitizzati. Il regime per evitare che i propri soldati affollino come di consueto le case chiuse locali, opta per l'organizzazione della prostituzione, «importando» prostitute bianche dall'Europa. È uno degli esempi di quella segregazione che il fascismo cercherà di instaurare in Etiopia (Barrera 2002) e che aveva avuto il suo culmine nel 1938 proprio con le leggi razziali.

Fino al 1935-1936 le unioni fra italiani e indigene, soprattutto nella vicina Eritrea, erano tollerate: la legge del «madamismo» regolava le convivenze, negando di fatto alle donne qualsiasi diritto e privando l'unione di valore legale.³ L'attuazione di tale legge in Etiopia, paese nel quale la figura femminile godeva di una certa autorità e autonomia, finì per creare un grave disagio sociale alle donne locali, che non erano assolutamente abituate alla totale soppressione dei diritti (Sorgoni 1998). Con le

³ L'usanza del concubinaggio nelle colonie era stata all'inizio giustificata con il rispetto dell'usanza locale del *demoz*, che prevedeva il matrimonio per censo. In realtà gli italiani si appropriarono a modo loro di tale tradizione, visto che il «madamato» non concedeva alla donna nessun diritto, mentre il matrimonio per censo, tra l'altro estremamente raro, poneva vincoli legali precisi a entrambi i coniugi.

leggi razziali, che come si è visto giunsero dopo diversi decreti sull'argomento, la segregazione fra italiani e africani trovava così il suo compimento.

Le conseguenze di tale politica si sono protratte negli anni: dalle opere di Gabriella Ghermandi, Martha Nasibù e Maria Abbebù Viarengo si può evincere come nella società etiope del periodo postcoloniale la questione dei meticci e le gravi umiliazioni inflitte alle donne fossero problemi ancora lontani dall'essere risolti. Attraverso di loro, inoltre, è possibile ascoltare la voce dei colonizzati, per comprendere fino in fondo l'assurdità della politica razziale e sessista del fascismo.

3. *Oralità, memoria e scrittura: l'opera di Gabriella Ghermandi*

Con la recente pubblicazione del romanzo *Regina di fiori e di perle* (Ghermandi 2007), l'autrice italo-etiope ha affrontato in maniera più complessa alcuni temi già in parte presenti in opere precedenti (Ghermandi 2002). Il punto di partenza, come la stessa Ghermandi afferma in una breve nota conclusiva e come ha ottimamente notato Cristina Lombardi-Diop nella postfazione (Ghermandi 2007, 257-264), risiede nella rilettura e nella rielaborazione del romanzo *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano (Flaiano 2000). Al di là di alcune scene madre che ne sembrano direttamente ispirate, si può considerare Flaiano come un riferimento etico: l'autore italiano aveva descritto le bassezze del colonialismo in Etiopia e aveva iniziato un processo di critica al periodo coloniale. Inoltre Flaiano con la precedente opera *Aethiopia. Appunti per una canzonetta* (Flaiano 1979) aveva introdotto nella scrittura diaristica di argomento coloniale uno scetticismo e un'amarezza di fondo che si rivelarono quanto mai appropriati. La Ghermandi in un certo senso recupera tale processo: attraverso le diverse storie intrecciate nel romanzo, compie un nuovo tentativo di elaborazione della memoria, tanto più necessario perché proveniente da chi di quella guerra e di quella colonizzazione ha subito appieno le conseguenze.

Proprio come accadeva in *Tempo di uccidere*, anche nel romanzo della Ghermandi il fulcro narrativo è rappresentato dal rapporto fra colonizzatore e colonizzato; se il militare di Flaiano uccideva la giovane donna conosciuta alla fonte, rendendo impossibile l'incontro con l'altro, la scrittrice di Addis Abeba propone invece situazioni diverse, che vanno

dal rapporto d'amore fra un soldato siciliano e un'etiope, al disprezzo che il fratello di lei prova per l'italiano. Il rapporto fra i due uomini porta a un particolare processo di *camouflage* (Bhabha 1994), così diffuso all'interno delle relazioni ambivalenti che caratterizzano il colonialismo (Ghermandi 2007, 41):

Non ci sono parole per descrivere le emozioni che provai in quel momento. Mi sentivo un vinto: il nemico ci aveva occupato e si era impossessato del nostro paese fino ad essersi intrufolato nelle nostre famiglie.

Me lo presentarono: «*Daniel*».

Lui in un gesto di riverenza che ricalcava le nostre usanze, piegò il busto in un mezzo inchino e allungò una mano, con il palmo dell'altra a sostenere l'avambraccio della mano tesa. Io, in un gesto di irriverenza che voleva ricalcare le loro usanze, rimasi dritto e con la mano sfiorai la sua in un gesto rapido e inconsistente. Mia sorella raggiata smise di cinguettare. Lui sorrise comprensivo.

A prima vista il rapporto di forza fra colonizzatore e colonizzato sembra capovolto: l'etiope saluta sprezzante l'italiano, mentre il colonizzatore scimmiotta gli usi locali per esprimere riverenza. Ciascuno cerca quindi di prendere le usanze dell'altro, contribuendo a rendere quasi impossibile la comunicazione. L'assunzione delle caratteristiche altrui non è assolutamente un gesto di incontro, piuttosto rappresenta una chiusura ancora più decisa. Nel vedere l'italiano imitare goffamente il saluto tipico della sua gente, l'etiope ha un sussulto di rabbia: in quel gesto vede anche se stesso, la propria immagine che gli appare riflessa in uno specchio. Per andare oltre tale immagine, per non vedere solo se stessi ma avvicinarci all'altro, sembra dire l'autrice, è necessario uno sforzo ulteriore. È ciò che faranno i due personaggi in questione, costretti malgrado loro a vivere insieme, in una vicinanza che li porterà alla reale conoscenza reciproca. Riprendendo il rapporto con Flaiano, si può affermare che il romanzo della Ghermandi costituisca l'anello mancante di *Tempo di uccidere*: le nefandezze della guerra di Etiopia affrontate dal punto di vista degli etiopici.

Diventa molto importante comprendere quali siano le modalità narrative, stilistiche e linguistiche attraverso le quali la scrittrice attua il recupero della memoria storica coloniale e postcoloniale. Legata all'oralità, la scrittura della Ghermandi presenta notevoli retaggi della tradizione

etiopie, caratterizzata dai *Qenè*, tipo di filastrocche utilizzate per schernire e deridere, e dalla forma poetica del *Ghitm*, componimento basato essenzialmente sul ritmo che aveva la funzione di narrare storie o piccoli aneddoti realmente accaduti (Cerulli 1968). Nel romanzo tale vicinanza alle forme orali del corno d'Africa è resa esplicita da un cantore che aiuta la protagonista, proprio attraverso la declamazione di un *Ghitm*, a ricostruire la propria storia e quella della propria famiglia. Oltre al retaggio delle usanze etiopi, interessante è anche analizzare il *modus operandi* dell'autrice: la Ghermandi fa partire ogni narrazione da eventi storici realmente accaduti o da esperienze di persone comuni, anch'esse reali. In *Regina di fiori e di perle*, per esempio, vengono introdotte due celebri figure femminili: l'imperatrice Taytu, moglie di Menelik, per il quale svolgeva una funzione che oggi si potrebbe definire di ministro degli esteri, e la guerriera Kebedech Seyoum, indomita combattente contro gli occupanti italiani. L'introduzione nel narrato di tali personaggi, oltre a rappresentare un'ulteriore critica alla politica maschilista e sessista italiana, rea di aver affossato la figura della donna che in Etiopia aveva sempre goduto di ampia autonomia, fa inoltre emergere il grande lavoro di ricerca e documentazione effettuato dall'autrice. L'importanza del ruolo femminile nella cultura etiopica è visibile anche dai due testi letterari fondamentali: *Gloria dei re* è basato sulla vita della regina Saba e sul suo incontro con Salomone, mentre il *Libro dei miracoli di Maria*, tradotto nel XIV secolo dall'arabo, differisce dalla versione originale francese e in generale da quelle europee, per il maggior risalto dato alla figura di Maria. Le vicende storiche della guerriglia e della resistenza etiopica, dove le donne svolsero ruoli fondamentali per la liberazione, sono ulteriori prove dell'autonomia di cui le etiopiche godevano (Labanca 2005).

Per quanto riguarda le storie di persone comuni, realmente esistite, presenti nel romanzo, la Ghermandi si serve di una serie di interviste che costituiscono una griglia storica e psicologica di riferimento: in tale maniera di procedere si notano diverse similitudini con altre scrittrici provenienti dalle antiche colonie italiane come Luciana Capretti dalla Libia (Capretti 2004), Erminia Dell'Oro dall'Eritrea (Dell'Oro 1988) o Cristina Ubax Ali Farah dalla Somalia (Ali Farah 2007). Tutte queste autrici, interessate alla memoria storica del colonialismo e del postcolonialismo italiano, si servono di una serie di interviste preliminari che vengono poste come base per le proprie opere, cercando così di dare realmente voce ai colonizzati.

Da tale processo creativo è possibile comprendere quale debba essere il ruolo dello scrittore nella società: l'appartenenza ad una comunità marginale (i colonizzati, i meticci, gli esuli o semplicemente i migranti) spinge lo scrittore a farsene, talvolta suo malgrado, portavoce, con tutte le questioni di responsabilità etica che ne susseguono. Seguendo in parte una tradizione consolidata nelle culture orali, il narratore diventa così il tramite del sapere nella società: a lui è affidato il compito di trasmettere la memoria, di non abbandonare all'oblio le azioni del proprio popolo. Nel romanzo della Ghermandi tale funzione sociale dello scrittore è evidenziata dalla struttura stessa dell'opera, una sorta di romanzo di formazione nel quale la giovane e curiosa Mahlet, destinata a diventare la cantora della propria famiglia, compie un percorso a ritroso verso le sue origini per ritrovare un'ispirazione che sembra perduta. A lei, perfetto alter ego della scrittrice, sono consegnate le storie degli anziani di casa. Il testo si chiude, in un perfetto gioco metalinguistico di specchi e di rimandi, proprio con le prime parole della Mahlet narratrice, che ha ormai ritrovato la sua strada (Ghermandi 2007, 251):

E loro, i tre venerabili anziani di casa, me lo dicevano sempre negli anni dell'infanzia, durante i caffè delle donne: «Da grande sarai la nostra cantora». Poi un giorno il vecchio Yacob mi chiamò nella sua stanza, e gli feci una promessa. Un giuramento solenne davanti alla sua Madonna dell'icona. Ed è per questo che oggi vi racconto la sua storia. Che poi è anche la mia. Ma pure la vostra.

Ugualmente indicativo è, a tale proposito, ciò che la stessa autrice afferma nei *Ringraziamenti* posti a conclusione del romanzo (Ghermandi 2007, 253):

Se dovessi dire che questo romanzo è solo opera mia, mentirei. Io sono solo stata colei che ha raccolto le voci. Tutto è stato frutto della collaborazione spontanea di tante persone che vorrei ringraziare.

Dal punto di vista linguistico il testo presenta una notevole ricchezza: da notare in principio è l'utilizzo di diversi registri linguistici, motivati a livello narrativo dal fatto che numerosi personaggi raccontano in prima persona la propria storia, seguendo una strategia narrativa estremamente ricorrente in testi di scrittori migranti o postcoloniali italofoni. Romanzi come *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio* dell'algerino Amara Lakhous (Lakhous 2006) o il già citato *Madre piccola* di

Cristina Uba Ali Farah (Ali Farah 2007) utilizzano la pluralità linguistica proprio per descrivere con maggiore efficacia l'oggetto della narrazione: in testi che hanno come tematica fondamentale il concetto di alterità e più in generale l'incontro con l'altro, il plurilinguismo è ben più che una semplice modalità espressiva, ma si costituisce come la chiave essenziale per comprendere la molteplicità non solo narrativa presente nel racconto. Lo stesso accade in *Regina di fiori e di perle*, dove la Ghermandi trova nella forma del monologo la possibilità di giustificare nell'intreccio il linguaggio talvolta colloquiale, impregnato di termini e strutture sintattiche prese dall'oralità, dei suoi personaggi. L'alterità entra nel testo anche con la presenza di diversi termini in amarico, solo la prima volta tradotti in nota a piè di pagina, ma nella quasi totalità dei casi evidenziati con il corsivo e lasciati alla comprensione del lettore italiano, che analizzando il contesto si trova alle prese con un'operazione di avvicinamento e comprensione di una lingua altra (Ghermandi 2007, 137).

Mi lavai in fretta e feci colazione, tuffando con piacere le dita nell'impasto morbido del *genfo*. Staccavo pezzi che intingevo nel burro fuso con dentro il *berbere*, poi li ripassavo nello yogurt, e quasi lanciandoli li mettevo in bocca. Mia madre seduta davanti a me osservava soddisfatta.

Un'ultima nota riguarda la presenza nel romanzo di termini che si potrebbero definire italo-etiope, ovvero vocaboli di origine italiana che, riportati secondo la pronuncia etiope, ne risultano in qualche modo storpiati, manifestando un processo di appropriazione linguistica inverso rispetto a quello politico-militare del colonialismo e facendone così trasparire i lati più ambigui e complessi. Valga come esempio la dizione etiopica di «soldato italiano», che nella lingua locale diventa «talian sollato», sorta di versione ironica di quello che, secondo gli intenti del fascismo, avrebbe dovuto essere il conquistatore dell'impero. Tale procedimento è piuttosto comune nelle letterature postcoloniali, basti pensare al lavoro linguistico sull'anglo-pakistan di Salman Rushdie (Rushdie 1981) e sul maliano-francese di Ahmadou Kourouma (Kourouma 1989), ed è inoltre presente in quasi tutti gli autori postcoloniali italofoeni. L'italiano-etiope della Ghermandi trova il suo equivalente nell'italiano-eritreo della Del'Oro e nell'italiano-somalo della Ali Farah, che propone nel glossario finale diversi termini italiani ormai entrati a far parte della lingua somala (Ali Farah 2007, 269-272).

La memoria storica è anche e soprattutto la memoria delle persone comuni, del loro linguaggio, dei loro comportamenti e delle loro maniere di esprimersi. L'assoluta precisione e la fedeltà alla realtà con cui la Ghermandi riporta il linguaggio degli etiopici presenti nel romanzo, si spiegano anche con il ruolo sociale dello scrittore analizzato in precedenza: chi narra è il cantore di un passato a cui evita l'oblio, il cui recupero è indispensabile se si vogliono realmente superare i traumi del colonialismo.

4. *La ricostruzione della storia: l'occupazione italiana in Etiopia nelle memorie di Martha Nasibù*

Nel libro autobiografico di Martha Nasibù *Memorie di una principessa etiope* (Nasibù 2005), che ripercorre gli avvenimenti storici dell'Etiopia dagli inizi del Novecento alla fine degli anni Sessanta, la storia etiope e la guerra contro gli italiani acquistano un ruolo fondamentale. Nasibù Zamanuel, padre della scrittrice, era il governatore di Addis Abeba e il *degiaç* (una sorta di generale del corpo di armata) dell'esercito. Braccio destro dell'imperatore Hailè Selassie I, combatté contro le truppe fasciste, per venire infine ucciso, a causa dell'iprite, nell'ottobre del 1936.

Martha Nasibù cerca di dipanare le proprie memorie e i ricordi d'infanzia e di metterli in relazione con gli eventi storici, trattati nel testo con estrema precisione. Dal punto di vista emotivo non deve essere stato facile ripercorrere la morte del padre e i continui spostamenti della propria famiglia, vissuti quasi sempre in preda al terrore: probabilmente il ricorso ad una griglia storica di riferimento è servito anche a trascrivere i ricordi in maniera più oggettiva e a limitare i giudizi di valore che, pur giustificati dal contesto, avrebbero però nuociuto alla scrittura. Il risultato è un testo asciutto e molto razionale, appena velato da una sottile nostalgia, che si esprime soprattutto nelle pagine introduttive e conclusive. In effetti l'idea iniziale era quella di scrivere un libro incentrato sulle memorie personali e sulla vita dell'aristocrazia etiope prima dell'invasione italiana, anche per far conoscere alcuni aspetti di un paese la cui immagine, secondo l'autrice, era stata mistificata dai colonizzatori. Solo in seguito, grazie alla scoperta di diversi documenti inediti, messi a disposizione dallo studioso Matteo Dominioni, il progetto letterario si è avvalso di un cospicuo supporto storico e cronologico. Non è affatto un caso, tra l'altro, che

l'autore della prefazione sia Angelo Del Boca, il maggiore conoscitore del colonialismo italiano: la sua presenza, fondamentale anche per quanto riguarda la riscrittura del testo, è indicativa dell'importanza del libro come testimonianza storica. La serie di fotografie pubblicate all'interno (foto-grafie che ritraggono l'imperatore Selassìe, il *degiac* Nasibù con la moglie e i figli e la famiglia Nasibù durante l'esilio italiano) non fa che rendere tale aspetto ancora più evidente.

Ciononostante *Memorie di una principessa etiope* è un'opera che possiede anche un indubbio valore letterario, sia dal punto di vista formale e linguistico che dal punto di vista dell'intreccio e della struttura narrativa. In precedenza si accennava alla nostalgia che pervade alcuni brani del libro: tale nostalgia è dovuta principalmente alla scomparsa di una classe sociale, l'aristocrazia etiope, della quale l'autrice faceva parte. Con brevi quadri, la Nasibù tratteggia un mondo scomparso che ora le appare quasi mitico (Nasibù 2005, 58):

Quando avevo quattro anni, nella casa di mio padre la vita aveva il sapore della vera felicità e davanti a me e ai miei fratelli si apriva un'esistenza fiabesca.

In un pomeriggio pieno di sole, mentre in giardino osservavo le farfalle danzare leggere sui petali vellutati dei fiori che riempivano l'aria con il loro profumo, a un tratto vidi un nugolo di passerotti sfrecciare tra il fogliame alla ricerca di un riparo per la notte. Di corsa raggiunsi i miei due fratelli e mia sorella che, insieme a un gruppo di figli di servitori, erano già pronti per giocare a nascondino, il nostro gioco preferito.

Scene del genere si ripetono continuamente, durante l'infanzia felice dei Nasibù, nel loro *ghebì*, una sorta di palazzo reale con un bosco immenso in cui il *degiac* talvolta si rilassava dando la caccia agli animali feroci. Grandi cene scandivano le serate della famiglia, mentre durante il giorno i bambini studiavano a casa l'amarico e il francese con istitutori privati: la quotidianità della famiglia Nasibù non appariva molto diversa da quella delle famiglie aristocratiche europee. Le parole del testo rendono perfettamente l'idea di un mondo ovattato e privilegiato, basato su strutture e divisioni sociali che resistevano da decenni e che l'invasione fascista ha completamente sconvolto (Nasibù 2005, 63-64).

Lontanissimi ricordi si affollano nella mia mente. I giochi di noi bambini si protraevano senza fine nella quiete dell'oasi verdeggiante di

casa nostra dove, protetti dall'amore dei nostri genitori, ci sentivamo al sicuro, e nessuno avrebbe mai previsto che qualcosa potesse disturbare il corso della nostra vita...

I nostri pasti erano a base di cibi europei, tra cui gli spinaci dei quali eravamo ghiotti, ma anche di pietanze etiopiche, soprattutto l'appetitoso *scirò*, una densa crema di farina di piselli secchi cucinata col burro e servita con l'*injerà*. La gustosa cena spesso terminava, se eravamo stati buoni, con pesche o ciliegie scioppate...

A quei tempi, nei primi anni di scuola dovevamo imparare l'amarico – cosa che facevamo ripetendo ad alta voce le lettere dell'alfabeto –, poi a scrivere e recitare il Vangelo e i Salmi di Davide in ghe-ez. Questa parte dell'insegnamento era affidata a un meh-mehr copto-ortodosso, abba Wolde Michael, mentre del francese si occupava una signora di Marsiglia, che chiamavamo Mademoiselle.

Da rilevare è la maniera con la quale l'autrice si rapporta ai termini amarici: il plurilinguismo della Ghermandi, qui meno evidente e sempre riferito a nomi specifici di luoghi, pietanze o mansioni specifiche, è comunque presente e si può spiegare in parte anche con l'educazione avuta dalla Nasibù fin dall'infanzia; oltre all'amarico e al francese, infatti, la scrittrice parlava il russo poiché la madre, Atzede Mariam Babitcheff, era figlia di Ivan Babitcheff e di origine russa. Inoltre arrivarono all'orecchio della giovane etiopica la lingua inglese, quella italiana e quella greca, durante il soggiorno/esilio a Rodi.

Degli spostamenti talvolta assurdi subiti dalla famiglia Nasibù si occupa la seconda parte del libro, forse quella più legata ad una ricostruzione storica, poiché la rapidità e il numero dei traslochi non hanno consentito una semplice stesura a partire dalla memoria e dal ricordo. Se all'inizio, molto intelligentemente e con coraggio, era stata la stessa vedova Nasibù a chiedere di essere trasferita in Italia con la propria famiglia, sapendo che in tal modo avrebbe evitato pericolose rappresaglie e sarebbe stata al sicuro, ben presto i viaggi della piccola Martha sembrano orchestrati dal caso: da Addis Abeba a Napoli, poi in Libia, prima a Tripoli e successivamente nell'oasi di Zliten, dove per miracolo scampa al massacro. Quindi di nuovo Tripoli e Napoli, per finire nell'isola greca di Rodi, ancora a Tripoli, a Firenze e in provincia di Arezzo. Un nuovo trasferimento porta la famiglia nel Trentino e per l'ultima volta a Firenze, dove nell'agosto 1944 arrivano gli americani. Appare piuttosto evidente che la famiglia Nasibù si trovi in mezzo ad una lotta intestina fra alcuni impor-

tanti gerarchi fascisti: da una parte vi è chi, come Badoglio, pensa che sia preferibile mantenere buoni rapporti con l'aristocrazia etiopica perché, a colonizzazione ultimata, tale classe sociale possa fungere da tramite tra il popolo e i colonizzatori; d'altra parte però prende maggior vigore il pensiero di Graziani, ancora più deciso, dopo l'attentato subito, a vendicarsi di Nasibù Zamanuel per l'ostinata difesa delle postazioni in guerra, trucidandone la famiglia. Tale scontro interno porta la famiglia Nasibù in balia dei diversi venti che ora prendono il sopravvento fra i gerarchi: tramite l'interessamento di Badoglio madre e figli vengono spediti a Napoli, ma è Graziani a pretendere che ritornino in Libia, per averli più facilmente sotto controllo.

È durante i soggiorni a Napoli e a Firenze che l'autrice riesce a conoscere in maniera più approfondita gli italiani, la cui immagine le appare affatto differente da quella violenta e senza scrupoli che aveva avuto modo di scorgere ad Addis Abeba. La giovane grazie all'ottimo rapporto instaurato con alcuni ragazzi del luogo e al periodo di studio nell'internato del Sacro Cuore, conserva un ricordo decisamente positivo del primo soggiorno napoletano, nel quale tuttavia la sua famiglia era continuamente controllata a vista da un gruppo di carabinieri (Nasibù 2005, 161):

Trascorsi in quella nuova esistenza due mesi di vera beatitudine, che ritengo abbia condiviso in silenzio anche la mia schiva sorellina, dedicandomi con grande impegno e profitto allo studio dell'italiano e delle altre materie.

Il luogo che prediligivo era il dormitorio, una vasta sala con una ventina di camerette con tendine rosa o celesti come pareti. La prima sera in cui madre Vinassa ci accompagnò al dormitorio rimasi incantata.

Tali affermazioni mostrano come il rapporto di potere più evidente fra madrepatria e colonia ad uno sguardo più attento sveli una realtà piena di sfumature: le relazioni che si creano vanno oltre la mera obbedienza o la ribellione. Da una sfera politica si passa quasi immediatamente ad una sfera riguardante i rapporti umani, dove non è possibile tracciare linee di demarcazione nette e dove talvolta anche odi mai sopiti e guerre passate si rivelano ininfluenti. I canoni culturali risultano capovolti o non vengono presi affatto in considerazione: i rapporti con la cultura originaria e con quella del paese colonizzatore seguono vie tortuose, asimmetriche, al principio del tutto impensabili. La sofferenza causata dall'oppressione

straniera si trasforma anche in un amore per la lingua coloniale, per la sua malleabilità, per la sua capacità di accettazione di una lingua altra. Esilio, guerra e fuga occupano sia nella Nasibù che nella Ghermandi uno spazio ambiguo: sicuramente sono espressioni di spaesamento, di allontanamento e di perdita, ma costituiscono d'altra parte la testimonianza di nuove possibilità espressive e di un innegabile arricchimento. Sono da tenere presenti le riflessioni di Frantz Fanon (Fanon 1952) sulla complessità e la contraddittorietà dei rapporti fra colonizzato e colonizzatore: la Nasibù dimostra come a volte tali rapporti, anche ad indipendenza riconquistata, si modifichino in maniera inattesa.

Nonostante la nostalgia per l'esilio napoletano e i bei ricordi del soggiorno a Napoli, emergono ovviamente le dure considerazioni dell'autrice sul colonialismo italiano. Innanzitutto viene messa in discussione la definizione stessa di colonialismo: per la Nasibù quella italiana è stata una semplice occupazione e non una vera e propria colonizzazione, poiché mai l'Etiopia è stata completamente assoggettata all'Italia, ma ha continuato un'azione capillare di guerriglia. In effetti anche nelle classificazioni di alcuni storici (Labanca 1993) si parla di una «guerra d'Etiopia» che copre il periodo dal 1936 al 1941, anno in cui Selassie ritornò in patria. L'arco temporale è dunque piuttosto breve per una colonizzazione, soprattutto se si considera il termine secondo la definizione fornita da Laura Ricci nel suo studio sulla lingua dell'impero (Ricci 2005, 219): il colonialismo va al di là dell'espansione militare e comporta anche una riorganizzazione della nazione colonizzata secondo i canoni della madrepatria. Tutto questo in Etiopia è accaduto solo in parte, dunque le considerazioni della Nasibù, scaturite anche da esperienze personali, acquistano un valore scientifico ulteriore. Va certo tenuto in considerazione il particolare punto di vista dell'autrice: l'appartenenza alla classe sociale più agiata e il ricordo nostalgico e affettuoso del padre e della propria infanzia tendono a trasformare e a riscrivere il passato.

Un'ulteriore conseguenza dell'occupazione italiana fu infatti la scomparsa dell'aristocrazia etiope: tornati ad Addis Abeba dopo la guerra, i Nasibù si ritrovarono in un paese cambiato, dove lo stile di vita adottato in passato non era più riproducibile. L'ascesa al potere di Mengistu, con la conseguente collettivizzazione socialista, fece il resto: privi di una generazione di intellettuali e militari morta in guerra contro l'Italia, gli etiopici si rassegnarono al potere del Derg che si rivelò ben presto una feroce dittatura.

Con gli anni Sessanta e con il nuovo «esilio» italiano dell'autrice, ben diverso dai precedenti, ha termine la narrazione: la grande storia etiopica e italiana ha incrociato le vicende personali dei Nasibù e ne ha contrassegnato in maniera indelebile l'esistenza.

5. *«Ero due. Lo sarò sempre?». La questione del meticcio nell'opera di Maria Abbebù Viarengo*

Le vicende di Maria Abbebù Viarengo risultano in un certo senso paradigmatiche nel panorama delle autrici postcoloniali affrontate nel presente studio: nata a Ghidami, nel sud dell'Etiopia, da madre oromo⁴ e padre piemontese, è poi emigrata a Torino nel 1969, all'età di diciannove anni. Il padre era giunto in Etiopia nel 1929 per seguire il fratello, che aveva avuto dall'imperatore Menelik la concessione dei giacimenti di oro e platino da lui stesso scoperti. A causa del lavoro paterno la scrittrice si ritrovò ben presto a girare gran parte dell'Africa, in viaggi e spostamenti che hanno arricchito notevolmente il suo apprendistato linguistico. Inglese, oromo, piemontese, arabo, amarico e tigrino si fondono nell'italiano della sua narrativa, e sembrano solo apparentemente lingue del passato, perché riaffiorano continuamente, come per dare il segnale di un meticcio tuttora in atto. Il colonialismo italiano nelle sue opere non viene mai citato esplicitamente, ma emerge come un'ombra duplice: da una parte negli effetti tragici che ha causato sulla società etiopica, dall'altra come un appiattimento e un'omologazione culturale che minano la molteplicità della scrittrice.

Le lingue seguono i luoghi, le parole cominciano lentamente a cambiare nome: Maria Abbebù Viarengo con i suoi spostamenti africani e con il successivo viaggio verso l'Italia accumula ricordi sonori di parole, voci e frasi che si ripercuotono inevitabilmente nella sua scrittura. Diventa complesso individuare quale sia la sua lingua madre: talvolta nelle scrittrici postcoloniali la compresenza di più lingue madri non si risolve in una scelta a scapito dell'una o dell'altra, ma dà vita a strutture sintattiche e linguistiche altre, difficilmente riconducibili ad una sola matrice

⁴ Gli oromo o galla, appartenenti all'etnia maggioritaria in Etiopia, stimata in passato per l'abilità in battaglia, oggi risiedono soprattutto nel sud del paese.

originaria. In questo caso la situazione è ancora differente: la Viarengo ammette di non ricordare bene quasi nessuna delle molte lingue ascoltate, comprese e parlate durante l'infanzia e la giovinezza, eppure è innegabile che l'interesse e il fascino della sua scrittura risiedano proprio in questa altalena linguistica. Nella sua autobiografia *Scirscir'n demna*, in parte pubblicata nel periodico «Linea d'ombra» con il titolo italiano *Andiamo a spasso?* (Viarengo 1994, 75), l'autrice esprime la grande complessità linguistica della sua educazione africana: il passaggio dall'oromo al piemontese, da un idioma all'altro, sembra un filo che unisce esistenze differenti. Ogni cosa intorno a lei cambia nome e la lingua sembra essere il solo legame fra le parti di vita scisse. La difficoltà di identificarsi con una sola cultura rappresenta anche una resistenza a farsi collocare e definire in maniera precisa.

La nostra lingua era oromo. La nostra famiglia parlava oromo. Tutti a Ghidami lo parlavano, ma a Karthoum lentamente ogni cosa cambiò nome. I numeri non erano più – toco, lama, sadi, afour, scian, ma divennero: one, two, three, four. Uahed, imin, talah, herbs. Uno, due, tre, quattro... Lentamente le altre lingue presero il sopravvento sull'oromo.

La perdita della lingua madre, l'oromo, si lega ad una serie di perdite e di ritorni che ne caratterizzano lo stile: i soggiorni in Sudan e in Eritrea fanno emergere vocaboli appartenenti ad una sorta di memoria inconscia (o pre-conscia) che si inseriscono nel tessuto linguistico italiano. Così si ritrovano termini francesi, scaturiti dal contatto con i somali di Gibuti, o greci, perché in Etiopia e in Eritrea vi viveva una numerosa comunità. Ogni lingua occupa un ruolo ben preciso nella scrittura della Viarengo: se l'oromo acquista una valenza simbolica forte di lingua perduta (legata inoltre alla prematura scomparsa della madre), il dialetto piemontese diventa la «lingua dell'affetto», poiché era solo in tale idioma che il padre dell'autrice le si rivolgeva quando era bambina.

Nella sua opera il concetto di alterità assume aspetti di volta in volta differenti: l'essere «altra» deriva innanzitutto dal fatto di essere figlia di padre italiano a Ghidami, poi di essere meticcia in Sudan, di essere di madre etiope in Italia e, in un movimento trasversale che racchiude tutte le diversità e i contesti sopracitati, dal fatto di essere donna. Alterità e femminilità rappresentano infatti la cifra etica della sua scrittura (Curti 2006), che non a caso si sviluppa essenzialmente sul versante autobio-

grafico, utile a far riemergere una memoria (come si è notato anche linguistica) apparentemente perduta e ad esprimere una diversità più volte messa in discussione. L'esperienza del viaggio verso l'Italia è la sovversione di un percorso migratorio più spesso considerato come principalmente maschile (Ponzanesi 2001, 273-282). Allo stesso modo i concetti di «meticcio» e di «ibrido» diventano le chiavi per sfuggire al discorso di appropriazione egemonica: una volta giunta a Torino, infatti, la Viarengo si trova in un contesto che tende ad omologarla o che comunque non mostra la volontà di comprenderne la plurima identità. Il *métissage* (Lionnet 1989) si pone così come troppo postcoloniale che permette di esprimere l'intreccio di posizioni, cultura, genere sessuale, lingua e storia. La consapevolezza della propria ibridità è anche una maniera per proteggersi dallo sguardo omologante proveniente dall'esterno, come la stessa autrice afferma in *Scirscir'n demna* (Viarengo 1994, 76):

Mi sono sentita definire hanfez, klls, meticcia, mulatta, caffelatte, half-cast, ciuculatin, colored, armusch. Ho imparato l'arte di sembrare, sembravo sempre ciò che gli altri volevano. Sono stata di volta in volta indiana, araba, latino-americana, siciliana...

Ero diversa dai bambini che crescevano a Ghidami. Ero due. Lo sarò sempre?

In tale percorso si colloca il processo creativo e artistico della scrittura: la parola ha il compito di rievocare un passato che non c'è più e che la condizione del presente potrebbe persino portare a considerare come una costruzione illusoria della memoria. La scrittura è inoltre affermazione della propria diversità e il foglio bianco si trasforma nel luogo dove le varie identità dell'autrice non corrono il rischio di sparire nell'omologazione o nella banalizzazione, ma in cui riemergono le lingue e le culture precedenti, fondendosi nelle storie e nella lingua italiana attuale.

Pur differente dall'approccio storico della Ghermandi e della Nasibù, l'opera della Viarengo è ugualmente importante per comprendere da un punto di vista intimo e personale la complessità dei rapporti fra italiani ed etiopici nel contesto postcoloniale. Lo sguardo dell'autrice si posa sulla propria memoria, sulle difficoltà dell'Italia di accettare una meticcia e di ricordare una colonizzazione troppo in fretta dimenticata.

6. Conclusioni

Le tre autrici analizzate presentano certamente aspetti differenti, sia per tematiche affrontate che per stile letterario: dalla narrazione vicina all'oralità della Ghermandi si passa alla precisa ricostruzione storica della Nasibù per giungere infine al percorso autobiografico della Viarengo. Alcuni elementi comuni sono comunque evidenti: innanzitutto lo spiccato plurilinguismo, frutto di una commistione fra cultura dei colonizzatori e dei colonizzati che si è protratta ben oltre gli iniziali progetti di conquista. Tale plurilinguismo può essere la conseguenza di essere nate in famiglie miste (come per la Ghermandi e la Viarengo) o di essere giunte in Italia attraverso vicende personali (come è accaduto alla Nasibù); l'inserimento di una lingua altra all'interno dell'italiano comporta una rivalutazione anche politica dei rapporti coloniali, che a prima vista sembravano immutabili.

Non può inoltre essere taciuta l'importanza assegnata al ruolo della memoria: tale memoria può riprendere noti eventi storici oppure far parte di un processo autobiografico, ma è innegabile che il rapporto fra finzione letteraria e realtà storica sia sempre molto stretto. Varie ipotesi possono essere formulate per spiegarne la posizione predominante: probabilmente si può pensare che le particolari vicende vissute dalle scrittrici (la fine del colonialismo italiano e l'inizio dell'età postcoloniale) le pongano come soggetti privilegiati per raccontare un mutamento storico fondamentale. Vi è inoltre una motivazione di carattere etico e politico, soprattutto per quanto riguarda le opere della Nasibù e della Ghermandi: poiché in Italia non vi è stato un processo di decolonizzazione tale da spingere intellettuali e opinione pubblica a riflettere su che cosa abbia comportato la conquista coloniale e sulle sue conseguenze attuali, l'intero periodo rischia di venire minimizzato o dimenticato. Persa la guerra, e con questa le proprie colonie, l'Italia ha creduto di poter chiudere il discorso riguardante gli antichi possedimenti di oltremare: non avendo vissuto situazioni come la guerra d'Algeria o d'Angola che hanno costretto, loro malgrado, Francia e Portogallo a valutare sotto nuova luce il proprio operato coloniale, è venuto a mancare un momento fondamentale di analisi e riflessione pubblica. Oltre agli oltraggi subiti, i popoli conquistati corrono oggi anche il pericolo di vederli cancellati dalla storia. Le opere della Ghermandi e della Nasibù si pongono quindi come primo anello di tale processo di recupero della memoria storica, creando con l'utilizzo

della lingua italiana un efficace terreno di confronto con l'antica potenza coloniale.

Per quanto riguarda l'autobiografia della Viarengo, è importante notare come le sue considerazioni sul meticciato mettano in luce un altro fatto innegabile: le conseguenze della politica coloniale italiana sono in quei paesi ancora oggi visibili e estremamente attuali. Affrontarle appare come l'unico modo per riprendere quel processo di decolonizzazione che non si è mai veramente compiuto.

Bibliografia

- Ali Farah, C. U. (2007) *Madre piccola*, Milano, Frassinelli.
- Barrera, G. (2002) *Patrilinearità, razza e identità: l'educazione degli italo-eritrei durante il colonialismo italiano (1885-1934)*, «Quaderni Storici», 109, pp. 21-54.
- Bhabha, H. (1994) *The Location of Culture*, London, Routledge; trad. it. *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001.
- Burton, A. (1994) *The Burdens of History: British Feminists, Indian Women, and Imperial Culture*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Capretti, L. (2004) *Ghibli*, Milano, Rizzoli.
- Cerulli, E. (1968) *La letteratura Etiopica*, Firenze/Milano, Sansoni/Accademia.
- Curti, L. (2006) *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Roma, Meltemi.
- D'Annunzio, G. (1936) *Teneo te Africa*, Roma, Officine del Vittoriale degli Italiani.
- De Felice, R. (1974) *Mussolini il duce*, vol. I. *Gli anni del consenso (1929-1936)*, Torino, Einaudi.
- De Grazia, V. (1992) *How Fascism ruled Women. Italy, 1922-1945*, Los Angeles, University of California Press; trad. it. *Le donne nel regime fascista*, Venezia, Marsilio, 1993.
- Dei Gaslini, M. (1926) *Piccolo amore beduino*, Milano, L'Eroica.
- Del Boca, A. (1992) *Gli italiani in Africa Orientale*, vol. II. *La conquista dell'Impero*, Milano, Mondadori.
- Dell'Oro, E. (1988) *Asmara addio*, Pordenone, Studio Tesi edizioni.
- Fanon, F. (1952) *Peau noire masques blancs*, Paris, Seuil; trad. it., *Pelle nera maschere bianche - Il nero e l'altro*, Milano, Tropea, 1996.
- Flaiano, E. (1979) *Aethiopia. Appunti per una canzonetta (1935-1936)*, in *Un bel giorno di libertà*, Milano, Rizzoli.
- Flaiano, E. (2000) *Tempo di uccidere*, Milano, Garzanti (ed. orig. Milano, Longanesi, 1947).

- Ghermandi, G. (2002) *Quel certo temperamento focoso*, in R. Sangiorgi (a cura di), *Il doppio sguardo. Culture allo specchio*, Roma, Adnkronos, pp. 23-39.
- Ghermandi, G. (2007) *Regina di fiori e di perle*, postfazione di Cristina Lombardi-Diop, Milano, Donzelli.
- Hyam, R. (1990) *Empire and Sexuality: the British Experience*, Manchester, Manchester University Press.
- Kourouma, A. (1998) *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil; trad. it. *Aspettando il voto delle bestie selvagge*, Roma, Edizioni e/o, 2001.
- Labanca, N. (a cura di) (1993) *In Marcia verso Adua*, Torino, Einaudi.
- Labanca, N. (2005) *Una guerra per l'impero. Memorie della campagna d'Etiopia, 1935-1936*, Bologna, Il Mulino.
- Lakhous, A. (2006) *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, Roma, Edizioni e/o.
- Lionnet, F. (1989) *Autobiographical Voices. Race, Gender, Self-Portraiture*, Ithaca, Cornell University Press.
- Nasibù, M. (2005) *Memorie di una principessa etiopica*, prefazione di Angelo Del Boca, Vicenza, Neri Pozza.
- Pankhurst, R. (1993) *L'occupazione fascista nella letteratura etiopica*, in «Studi piacentini», 7, n. 13, pp. 135-148.
- Ponzanesi, S. (2001) *All'ombra della letteratura postcoloniale. Meticcio e ibridità culturale nella scrittura afroitaliana di Maria Abbebù Viarengo*, in L. Borghi (a cura di) *Letterature comparate al femminile*, Urbino, Quattro Venti, pp. 273-282.
- Ricci, L. (2005) *La lingua dell'impero*, Roma, Carocci.
- Rushdie, S. (1981) *Midnight's Children*, London, Picador Books; trad. it. *I figli della mezzanotte*, Milano, Mondadori, 1982.
- Sani, M. G. (1931) *La reclusa di Giarabub*, Milano, Alpes.
- Sbacchi, A. (1975) *Italian Mandate or Protectorate over Ethiopia in 1935-1936*, «Transafrican Journal of History», 4, pp. 578-590.
- Sorgoni, B. (1998) *Parole e corpi: antropologia, discorso giuridico e politiche interrazziali nella colonia Eritrea (1890-1941)*, Napoli, Liguori.
- Stefani, G. (2007) *Colonia per maschi. Italiani in Africa Orientale: una storia di genere*, Verona, Ombre corte.
- Strobel, M. (1992) *Expanding the boundaries of women's history: essays on women in the Third World*, Bloomington, Indiana University Press.
- Tomasello, G. (2004) *L'Africa tra mito e realtà. Storia della letteratura coloniale italiana*, Palermo, Sellerio.
- Viarengo, M. A. (1994) *Andiamo a spasso?/Scirscir'n demna*, «Linea d'ombra», 21, n. 92, pp. 75-128.
- Zammarano, V. T. (1934) *Azanagò non pianse*, Milano, Mondadori.
- Zangrandi, R. (1962) *Il lungo viaggio attraverso il fascismo*, Feltrinelli, Milano.

Visioni / Visions

*Staging Visible Translations:
Tradaptation in the work of Tara Arts Theatre Company*

Victoria Sams

In a world where individual nation-states are increasingly enmeshed in financial and information networks, where multiple linguistic and national identities can inhabit a single state's borders or exceed them in vast diasporas, where globalization has its serious – and often violent – discontents, and where terrorism and war transform distrust into destruction, language and translation play central, if often unacknowledged roles.

Sandra Bermann

What is theoretically innovative, and politically crucial, is the need to think beyond narratives of originary and initial subjectivities and to focus on those moments or processes that are produced in the articulation of cultural differences. These “in-between” spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself.

Homi K. Bhabha

Although migration is by no means a new phenomenon, the pace and proliferating forms of contemporary migration are generating new challenges and opportunities for us all. Many argue that as the world grows more politically and economically interdependent, technologies

and theories of translation are responding to its demands and shaping our lives in pervasive ways.¹ *Global English* has become the dominant language of transnational communication, occupying a privileged position that derives not only from the military and economic might of the United States, but also from the residual power wielded by Great Britain through its centuries-long imperial rule. This linguistic dominance masks a heavy reliance upon constant negotiations between English and other languages. Such conditions have resulted in the emergence of languages (such as *Singlish* in Singapore and *Spanglish* in the United States) that reflect their respective histories of imperial expansion, colonization, and migration. David Crystal (2004) and other linguists have shown how the English language has for centuries reflected the influences of early European languages as well as of colonial contact with African, Caribbean, and Asian cultures.² Many of these influences can be heard in the varieties of English spoken within an area as small as one city block.

As a post-imperial financial and cultural capital with a long history as a publishing and performing arts center, London remains a prime site for examining the relationships between current conditions of globalization, diaspora and the legacies of colonialism, as well as emerging conceptions of the nation. Theatre, and particularly London theatre, is continually invoked as an integral part of British national culture and of its status in the world. Theatre artists in the UK are frequently invited to comment publicly on current affairs or to participate in dialogues about the “state of the nation”. One might challenge the consistent centrality of theatre to public life in the UK (as elsewhere), but the variety of theatrical venues, events, and resources in London alone clearly indicate the depth and activity of British theatrical culture.

From its founding in 1976 (as the first British South Asian theatre company) to its thirtieth year of steady theatrical output, London-based theatre company Tara Arts has actively sought to respond to the formative influences of migration. It has built a national reputation for establishing a multidimensional stage presence and creating opportunities for South Asian and British South Asian theater artists in the UK, and its in-

¹ Both Cronin (2003) and Apter (2006) examine the relationships between the global economy and the technologies of translation.

² See also: McCrum, McNeil and Cran (2002), and Hogg and Denison (2006).

fluence on British theatre is widely acknowledged. Tara's first production, Rabinadrath Tagore's late 19th-century play *Sacrifice*, signaled its commitment to staging both classical and modern Indian drama in an international theatre capital that until then had largely neglected Asian drama. Subsequent productions have included adaptations of classical or medieval Indian epics such as *Shikari* (1983, based on *The Mahabharata*) and *Anklebts of Fire* (1985, adapted from a Tamil medieval epic), the 16th century Bhavai farce *Tejo Vanio* (1986), and the work of contemporary playwrights such as Girish Karnad and Mahesh Dattani. Their early devised works set in England, such as *Fuse* (1978), *Playing the Flame* (1979), and *Chili in your Eyes* (1984), focused on the challenges that migrants of various generations faced. Other early works, such as *Inkalaab, 1919* (1980) and *Salt of the Earth* (1980), derived from historical research into events such as the Amritsar Massacre of 1919 and Gandhi's 1930 Salt March, respectively. Tara has also based some of its devised works on interviews with members of the local communities, which dramatize the "double diasporic" experiences of those African-born Asians who, like its founding directors, had arrived in Britain in the late 1960s and early 1970s by way of East Africa. Tara's repertoire also includes children's theatre, community/school workshops, devised works, and productions of ancient and modern Asian classics.

Tara's approach to intercultural theater and to cultural identity invites more complex understandings of the term *British Asian* and its varied histories. Their productions self-consciously depict the intertwined histories of South Asia and Europe, often challenging hierarchies of culture and language from a postcolonial perspective. Nowhere is this interrogation more multidimensional than in their "tradaptations", a theatrical practice that began with their 1989 production, *Ala Afsur/The Government Inspector*. The neologism was coined by Canadian director Michel Garneau, who defines it as a theatrical combination of translation and adaptation. Garneau's 1978 tradaptation of Shakespeare's *Macbeth* mixes standard French with local Quebecois slang in what has been described as a postcolonial approach to Canada's dual cultural heritage. Jennifer Drouin argues that Garneau «uses the methods of both the translator and the adapter to create hybrid plays which articulate a carefully constructed discourse very different from Shakespeare's: the need for Québec's decolonisation from both France and Britain/English Canada» (2004). Citing fellow Canadian director and Garneau contempo-

rary Robert Lepage's intercultural approach to tradaptation as his inspiration, Tara's co-founder and current Artistic Director Jatinder Verma engages with cultural difference and colonial legacies through an approach he calls «Binglishing the stage» (1996). The term *Binglish* alludes to the fluidity and heterogeneity of a British Asian identity, as well as to the dramaturgical approach to language and performance that best expresses it (Verma, 1998).³ Works tradapted by Tara include *Tartuffe* (1990), *The Bourgeois Gentleman* (1994), *Cyrano* (1995), and more recently, *An Enemy of the People* (2006). In an interview with Graham Ley, Verma discusses the impetus for embracing a full range of European and Asian classics:

They [the great works] are essential; they are deliberate, strategic choices; and they just happen to be part of the repertoire of great works. To take the essential: the migrant, the outsider, works on the peculiar axis of memory and present. For us as a company, if we do not have a dialogue with our past, part of which is the classical Sanskrit tradition, then we are only partially having a vital dialogue, only partially being modern. In the same way, if we did not have a dialogue with Shakespeare, with Gogol, with Chekhov, people today would consider that to be only a partial sense of the “modern”. (Ley 1997, 355)⁴

Tara's illumination of these cultural exchanges challenges the ways in which Europe has been privileged as source and site of intellectual and cultural mastery. Their works provide an alternative intertextual history by enacting neglected or unacknowledged intellectual and artistic exchanges between Europe and its “others”, which suggests that for this London-based company, “being modern” depends on engaging in such dialogues on more egalitarian terms.

Recent scholarship on Tara has similarly read its repertoire as post-colonial, and most has sought to place its work within a landscape of British Asian or of Black British theatre and cultural production. Tara's

³ Of the speeches and articles by Verma posted in the Tara Arts online archive, see in particular: *Braids and Theatre Practice* (April 2001), *Asian Theatre in Britain* (October 1994), and *The Challenge of Binglish: Analysing Multi-Cultural Productions* (April 1994), <http://www.tara-arts.com/HTML/articles.htm>. Retrieved December 18, 2007.

⁴ This longer and more deeply informative interview forms part of a series of reflections on Tara's work by many artists associated with Tara to mark its 20th anniversary.

work certainly embodies the aims and practices of postcolonial theater as Gilbert and Tompkins, and later, Gilbert and Lo, define it:

Most postcolonial theatre is driven by a political imperative to interrogate the cultural hegemony that underlies imperial systems of governance, education, social and economic organization, and representation. [...] Postcolonial theatre usually involves cross-cultural negotiation at the dramaturgical and aesthetic levels because of the historical contact between the cultures. Cross-cultural processes may also be an important part of the working practices, especially in regions with bicultural or multicultural populations. (2002, 35)⁵

Tara's dedication to exposing the structures of cultural and economic interdependence and the shared histories of metropolises and colonies runs through its entire body of work, as does its dramaturgical treatment of the «historical contact between the cultures» and its «interrogation of the cultural hegemony». Derrick Cameron compares Tara's work with diverse textual and cultural resources to that of the contemporary Black British theatre companies Temba and Talawa, whose stagings of plays by Lorca and Chekhov have incorporated Creole language and non-traditional casting. Cameron argues that their approaches similarly «interrupt the assumed processes of intercultural exchange in Western theatre», thereby exposing how such processes might mask the disparities of power that make such exchanges unequal and appropriative (Cameron 2000, 22).

Dimple Godiwala, Barnaby King, Stephen Barfield, and Dominic Hingorani have examined Tara's broader repertoire for its engagement with South Asian diasporic identity issues and for its development of a new aesthetics. Hingorani reads Tara's dramaturgical approach to the *Journey to the West* (1998-2000) trilogy as a *Binglishing* of epic theater and of other representations of Indian diasporic and British colonial history (2004).⁶ Godiwala devotes a portion of her broader treatment of British Asian theatre to Tara's tradaptations, calling the company «ace at dis-

⁵ Gilbert and Tompkin (1996) remains a widely-cited landmark in postcolonial theatre studies.

⁶ Hingorani's more recent study of Tara Arts and Tamasha (2006) gives a fuller account of Tara's founding and early history that draws on his extensive archival work with the company.

playing and dis-placing the authority of the classics of the Empire as it has re-cited Western texts making them work for the interstitial diasporic communities of the Asians in Britain» (2001, 46). Godiwala here suggests how Tara's work exploits the subversive potential of tradaptation, particularly with respect to colonial hierarchies of knowledge and artistic practices (2006, 102).

Collectively, these readings of Tara's work enable us to link its eclecticism of sources and practices to its consistent preoccupation with the conditions of exile and migration and their implications for contemporary life in the UK. Their early tradaptation of *Oedipus the King* (1991), set in South Africa, shows the multiple displacements experienced by South Asian migrants while illuminating how the Oedipus myth is itself a story of migration and exile. Tara's version frames this slow revelation of the repressed histories of migration and familial betrayal with an exchange between the actors that links the riddle of the Sphinx to figures from the Ramayana (Anasuya, Vishnu, Mahesh, and Brahma) and to the actors' identities (given as South African, Trinidadian, Indian, English, and Afrikaans). Grounding the play in a linguistic landscape partly inspired by the actors' own backgrounds, the tradaptation integrates the English spoken by the characters with Malayalam (for Cuckoo Parameswaram, the Keralan actress playing Tiresias and the Shepherd) and Afrikaans (for Vincent Ebrahim, the actor playing Oedipus, who grew up in Cape Town).⁷ Tara's *Oedipus* captures the everyday negotiations of language for many South Asians in South Africa, thus layering linguistic displacements onto the geographic and cultural dislocations of the original work. As an exilic figure, Oedipus is both privileged and vulnerable: having won the right to rule Thebes, he believes himself to be «a citizen in name only and not in blood» in a society that traces lineage and familial history obsessively (*Oedipus the King*, 5). The prophet Tiresias emphasizes this linkage of blood to citizenship when he identifies Oedipus as the murderer:

TIRESIAS: The man for whom you search and the citizens call "the murderer of Laius", this man is here, [in Malayalam] a stranger, [in English] a foreigner. He will come to know his native, Theban blood, though he will have no joy of the discovery. (*Oedipus the King*, 8)

⁷ As discussed with J. Verma in conversation, Tara Arts offices, June 27-30, 2005.

Ironically, the above statement of Oedipus' status as a migrant figure is itself literally translated from Malayalam to English for the audience. As suggested by the above lines, an idea expressed in one language might be verbally translated into another language. Yet as seen throughout the play, it could as readily be theatrically translated through alternative casting, a musical phrase or gesture, a visual device, or the use of a prop.

Ironically Oedipus is an ambivalent figure in both Corinth and Thebes: In the Thebes of his infancy, he is the insider who poses a threat; in the Thebes of his adulthood, he is initially the successful immigrant and then the pollutant of the Theban community. His self-identity derives from his contributions to the welfare of Thebes and the position he achieves as a result, yet his lack of understanding of his own history and that of his past and present homes contributes to his downfall. In the program for Tara's production, Verma argues that:

Oedipus' search for the secrets of his birth is a search for identity that, if not peculiar to the Migrant, is certainly most acutely felt by the migrant to a new land. The migrant, as Salman Rushdie has chronicled accurately in *The Satanic Verses*, is forced by the act of migration «to create the world in his image». What then happens when the world one has so self-consciously created is found to be built on shifting sands? This for me is the tragedy of Oedipus. (*Program for Oedipus the King*)⁸

A further element of the tragedy, in all versions of the story, is the fact that Oedipus has inherited those «shifting sands». Tara's tradaptation links Oedipus' ambivalent and precarious status to that of the «Asian» person in Britain, who Verma argues possesses «a particular relationship to Britain» and a «sensibility informed by the lived experiences of being an «inside-outsider» in Britain» (1994). He distinguishes *Asian* as a category of identity from the geographically-based marker that designates all inhabitants of the Asian continent. In so doing, he historicizes the former usage of the term as «a specific product of this country's [the UK's] response to large-scale migration from East Africa in 1968 of people related to the Indian sub-continent» (Verma 1994), a response that conflated Asians of different linguistic, ethnic, and religious groups into one contested category.

⁸ In this program, Verma specifically attaches the tragic flaw of hubris to the migrant's construction of his identity.

Verma has often described Tara's early work as being driven by a desire to establish a public presence for Asians in the UK, in response to the racist hostility that many encountered and to their absence from the stage and from the public sphere (2001a). For Verma and four fellow university students, the tragic impetus for founding the company was the racially motivated murder of 17-year old Gurdeep Singh Chaggar in Southall on June 4, 1976, an attack cheered by John Kingsley Read, leader of the National Front at the time (2008). Verma has described the murder and the public response to it as a galvanizing incident for him and for his co-founders, prompting them and many others to put their grief and anger into action (Ley 1997, 350-351). In a 2001 speech at a conference held in Oldham, site of more recent racially motivated violence and conflict between white and Asian youths and local police, Verma puts the issue to his audience, remarking: «This question [his speech title: *Are We Visible?*] seems to me to expose the paradox of "visibility": we Asians are both "visible" and "invisible". Our specificity is rarely presented in any public media, while our generality is increasingly apprehended» (2001b). He goes on to «ace the contours» of an Asian presence in Britain over the past forty years, citing not only the murder of Gurdeep Singh, but also the role of a South Asian woman in leading a strike (ultimately unsuccessful) in 1975, as events that signal this need to establish a more multidimensional public presence.

Describing the insider-outsider sensibility of many British Asians, Verma draws a direct parallel between theatrical translation and the migrant's experience of cultural displacement. Verma's question *Are we visible?* links the position of British Asians to the processes of translation. As a text is translated from its source language into its target language, the argument follows, so the migrant reconstitutes her/himself into the new space and culture. He explicitly defines his vision of migrant experience in England as a kind of rite of passage and a "translation", a crucible in which the migrant comes to a new self-understanding and sense of identity (paraphrased from Ley 1997, 358-359). Verma's analogy begs a further question about the relationship of migration to translation: Is the migrant a translator figure or a text in translation, a subject doing the translating or an object being translated? Verma's paradox of visibility suggests the latter, while his Bnglishing approach to theatre suggests a means of claiming both subject status and visibility.

Verma's dramaturgical approach to tradaptation parallels the advo-

cacy for “visible translation” gaining currency in the field of translation studies, particularly through the work of Lawrence Venuti.⁹ According to Venuti, in the modern European and American contexts, most reviewers of translated works praise the translator’s invisibility or the work’s accessibility: «A fluent translation is immediately recognizable and intelligible, “familiarized”, domesticated, not “disconcerting [ly]” foreign, capable of giving the reader unobstructed “access to great thoughts”, to what is “present in the original”» (1995, 5). In such domesticating approaches to translation, invisibility is privileged and the aim of translation is to sound “natural” in the target language. What is defined as natural adheres to the dominant codes or rules of the target language. Extending this analogy to migration thus privileges the migrant who fully assimilates into the target culture as the ideal naturalized citizen. Conversely, foreignizing or visible translation highlights the textual and linguistic displacement that occurs in the process.

Many of Tara’s tradaptations mock the assumptions of linguistic and cultural purity often made in such discussions of source and target languages and cultures. Taking up Venuti’s assertion that the translator’s invisibility is a «weird self-annihilation» that reinforces the translator’s marginal status, one could read Tara’s tradaptations, which often feature migrant protagonists, as visible translations in which the position of the translator/migrant is highlighted and centered as the bridge between source and target languages (and cultures). *Oedipus the King*, for instance, suggests the perils of purist conceptions of the source and target cultures from and into which Oedipus migrates and of their foundations. Tara’s production of *Oedipus* invites its audience to reconsider the boundaries of British, African, and Asian cultures by highlighting the ways in which they are neither natural nor fixed. Many of Tara’s other theatrical tradaptations highlight precisely those elements of the texts that resist domestication, provoking a conscious dialogue between original and translation (or between texts).

Awam Amkpa proposes a potential reading of theatre as a “space of translation”, arguing that:

Colonized subjects are historically coerced into a cosmopolitanism and globalism within which their subjectivity is limited to at

⁹ Venuti (1995) provides an informative overview of history and theory of literary translation (mostly in the English and American contexts).

most mimicry and at worst subject-less-ness. Thus, in cultural practices, colonial epistemes are identifiable sites for writing defiance and opposition. Actions of becoming or belonging are performable through cultural practices that self-consciously pidginize and creolize the content and structure of European languages. (2000, 119)¹⁰

Coupled with Amkpa's vision of the subversive potential of performance, the concept of the translator's "visibility" allows us to read Tara's practices of translation and adaptation as a form of postcolonial resistance that is simultaneously linguistic, theatrical, and political.

Where Amkpa's spaces of translation are emerging in African nations whose subjects are renegotiating their relationships with European languages and cultural practices, Tara's are metropolitan sites in which their performances «self-consciously pidginize and creolize» both British national and diasporic identities. One key question facing many post-independence African artists has been how to establish a communal audience on the most inclusive terms in societies where multiple ethnicities and languages vie for representation. Tara's use of language as characterized by Verma invokes a similar challenge:

[Using English] was a conscious decision in 1977, with the first play. And our reasoning was that even if we were concerned only to attract an Asian audience – which we weren't, but even if we were – then which Asian audience? Which Indian language? If we spoke in Hindi, the Bengalis would be left out; if we spoke in Bengali, then the Gujaratis and the Punjabis would be left out. The corollary was that the English that we choose to work in had to be *our* English, inflected by our concerns and our languages and our kind of idiom. (Ley 1997, 350-351)

Binglish, the theatrical practices adopted by Tara to reflect the fusions at work in British Asian culture, provided just such a form of ownership. In discussing the term, Verma highlights the heterogeneity within as well as between linguistic communities:

[*Binglish*] comes really from a recognition of what's happened in England in the time that I've been here – now close on thirty years – which is that all purities or all notions of the authentic have been

¹⁰ See also Alvarez and Africa-Vidal (1996).

blown sky high. What is an authentic British diet, what is authentic English music, what is it to be the authentic Englishman? [...] All one can say is that there are fractures, there are fragments, there are Bingles, really, in the very texture of our language. (Ley 1997, 365)

One could argue that *Binglish* has flourished beyond the UK and for more than thirty years. David Crystal's study of the evolution of the English language describes its heterogeneity at its inception as well as its multiplicity of contemporary forms around the globe (2004).¹¹ One can find *Binglishes* anywhere from nineteenth-century fiction to twentieth-century popular music.

Tara aims its deconstructive energy at purist notions of Asian cultures as well; it is worth noting that the two tradaptations most preoccupied with inauthenticity, hypocrisy, and deception have semi-fictionalized Indian settings. One of these two, and Tara's first tradaptation, was of Nikolai Gogol's 1836 play, *The Government Inspector*, which Gogol set in a fictional town far from the nineteenth-century Russian cultural centers, rather than in his usual locale of St. Petersburg. The tradaptation shifts Gogol's temporal and spatial settings to a fictional provincial town, a town described as being «some distance to the east of East», in a time «definitely after Independence – a small fact that has somehow escaped our small town of SIR-RAJA-DOWLER» (*Ala-Afsur*, 1). For this production, Tara worked with Anuradha Kapur, a noted director from the National Drama School of New Delhi, as well as with a musician and a performer from Kerala. Their tradaptation incorporated Indian performance techniques and substantially reworked the play's language and characterization to reflect both British and Indian cultural legacies. For instance, the tradaptation opens with introductions by a Sutradhar (literally, a “holder of strings”), who serves as a bridge between the play and the audience. The role of the Sutradhar carries multiple connotations, with *strings* alluding to the narrative threads and to the actors or characters as puppets.

Gogol's sharply satirical depiction of the provincial regard for the metropolises of Moscow or St. Petersburg is translated into a native Indian fascination with London and *Blighty*. *Blighty*, the name given to England by colonial expatriates, is invoked throughout the play as a marker

¹¹ See in particular Chapters 1, 19, and 20.

of sophistication and superiority, mocking the phototropism of colonized subject (and colonial expatriate) towards England, as well as their conviction that everything in the metropolis must be better in all ways. *Blighty* ironically marks both visible and hidden entanglements of Asian and British histories, as its etymology runs through Arabic, Hindi, Urdu, and English languages. The translation of *Vilayat* (Hindi) and *Wilayat* (Urdu and Arabic), from which *Blighty* derives, is “abroad”, but the term’s usage both within and beyond the play is ambivalent, simultaneously conjuring home as foreign and the foreign as home. The linguistic debts to India of colloquial English in the UK are further underscored by the inclusion of Hindi terms widely familiar to non-Hindi speakers, such as *pukka* and *shufti*. Inversions of idiomatic expressions (the «drum-hum of life») further add to the comic effect by sounding like bad translations. These linguistic legacies are mocked in the play, for instance, when the purported servant to the title character describes Blighty as a place where «Everyone talking in proper broken incorrect English – not like here in this chee-chee town» (*Ala-Afsur*, 14). Similarly, the characters continually and comically misquote or mangle allusions to writers and texts.

The characters’ linguistic and textual inversions verbally enact the inverted values and contradictory ideas of the inhabitants of Sir-Raja-Dowler (even the town’s name appears in multiple forms throughout the play). London, the locus of “civilization” invoked by the Inspector’s servant, is seen to be a venal society in which criminals maneuver freely. The citizens of Sir-Raja-Dowler, in an act of «collective amnesia» (*Ala-Afsur*, 3), believe they are still colonial subjects and swear fealty to the British Empire even as they engage in elaborate schemes to deceive the man they suppose to be its agent. Tara’s adaptation of the institutionalized corruption and stagnant bureaucracy at work (or more accurately not at work) in the town equates the duplicitous behavior of the townspeople with strategies of colonial mimicry. Thus the corruption practiced in Sir-Raja-Dowler mimics that of the purportedly superior *Blighty*, comically subverting the investment of colonial authority in its moral supremacy.

The play contains myriad textual and theatrical elements that similarly mock colonial assumptions of cultural supremacy. Woven into the speech of the characters and Sutradhar alike are allusions to Chekhov, Eliot, Kipling, and Rushdie; Bollywood cinematic references; and *archaic* [Verma’s description] Anglo-Indian colloquial speech (Verma 1998, 129). In her wittily titled article, *Plundering Tradition*, Vera Lustig notes

how the variety of modes of speech in Shakespearean drama inspires the use of language in many of Tara's works (1990, 15). Lustig regards this textual and linguistic complexity as reflective of Verma's vision of British Asian and British literary traditions, citing Verma's argument that the inclusion of Moorish, Jewish, and Italian characters in his plays indicates Shakespeare's recognition that Elizabethan England was becoming a more multicultural society (Verma 1990).

Tara's tradaptation of Moliere's seventeenth-century religious satire *Tartuffe* takes a similarly revisionist approach to European and Asian cultural legacies through its depiction of the heterogeneity of the seventeenth-century Mughal Empire. Like Tara's tradaptation of *Oedipus the King*, *Tartuffe* is structured as a play-within-a-play, similarly framed using Indian theatre techniques. For both *Government Inspector* and *Tartuffe*, Verma drew on several forms of Indian popular theatre, mainly *bhavai* a Gujerati dramatic form that «closely corresponds with *commedia dell'arte*, which influenced Moliere» (1998, 131). The frame story of *Tartuffe* opens in the court of Aurangzeb, the Mughal emperor and descendant of Tamurlane who reigned from 1658-1707, closely corresponding to the period when Moliere wrote the original play. Yet it is more than a temporal coincidence that links this court to that which governed Moliere and his contemporaries. Aurangzeb is hosting a traveler from France, whom he is eager to send home sufficiently "enlightened" about the Mughal court's sophistication and cultural achievements. This visitor is addressed as *ernier-sahib*, which identifies him, albeit anachronistically, as the French traveler François Bernier, who published an account of his journey through Central and South Asia in 1655.

At the outset of the play, the Emperor's Durbar (court) is proclaimed open and a dance performance begins, which is interrupted by the sudden entrance of two performers: a woman and a poet. They are from Decan, a province over which Aurangzeb struggled to gain and maintain political control. The woman proposes to entertain the emperor with the poet's translation of a play from the *farangis* (Franks). The playwright's name is given as *Mooliey*, and the Emperor invites their performance of the play by telling Berniers that it would make «a fitting tale to recount to your king on your return – how, in the court of Aurangzeb, in far-off Hindustan, you were reminded of home!» (*Tartuffe*, 2). The "home" of the poet's *Tartuffe* belongs to Orgon, a wealthy Hindu man who takes in (and is taken in by) a religious con-artist. Apart from its alteration of setting

(from Paris to an unnamed city in India) and religion (Catholicism to Hinduism), the poet's version of the play follows the plot of the original exactly. It first invites its audience to view *Tartuffe* through the perspectives of the man's family, who are the first to see and suffer from his false piety. Unable to convince Orgon of *Tartuffe*'s duplicity, they find themselves denied their respective rights and fortunes. Orgon's recognition of *Tartuffe*'s duplicity comes after he has granted *Tartuffe* the deed to his property, and he and his family face the threat of eviction, only to be saved by the Emperor's intervention in the final scene of the play. Thus while the play-within-the-play mocks the hypocrisy of its Hindu title character, it affirms the moral and intellectual superiority of the Emperor, who is Muslim.

The frame story, however, reveals that this depiction is a tactical one. Aurangzeb is commonly contrasted with his ancestor, Akbar, whose reign was associated with tolerance and an encouragement of religious and intellectual pluralism. Aurangzeb, on the other hand, has been popularly depicted as more militant, tyrannical and expansionist (Lal 1998). The woman contrasts Aurangzeb's efforts to convert his Hindu subjects to Islam with the Brahmin poet's efforts to convert his audiences: «His Majesty brings idol-worshippers to the Path of God with his sword – my poet does the same with his verses» (*Tartuffe*, 1). In this respect, Tara's choice of Aurangzeb as audience for the play-within-the-play frames it as a potential moral corrective and ironic parallel to Moliere's appeal to his "enlightened" monarch. This comparison contains a double irony in that the original play provoked the king to ban its performance, requiring Moliere to write both an explanatory (read: apologetic) preface and a new ending for the play. The new ending painted Louis XIV, the object of Moliere's petitions, as the champion of truth and justice. In their version of a preface, the Poet and the Woman recount their tale of inter-caste affiliation (between the Woman, an Untouchable, and the Brahmin priest) and make a distinction between false and true piety. Their petition and revised ending appeal, like Moliere's, to the King's desire to be viewed as enlightened: «You have the fortune of living in the reign of an Emperor who has declared war on falseness – an Emperor whose eyes can see into the heart, an Emperor whom no imposter can mislead» (*Tartuffe*, 33). Aurangzeb's adviser, the Minister, convinces Aurangzeb that power is more easily sustained through persuasion than through force. The Minister describes the entertainment as arranged by Aurangzeb «only to honor his

guest from France, that he may return with some civilized tastes to the court of his king» (*Tartuffe*, 1). By paralleling the two courts in this way, the tradaptation frames the play along an axis of parity. This invites a reading of the play not as an appropriation of Indian theatrical traditions and history placed in the service of a Western play-within-a-play – but as a hybrid work self-consciously situating itself in the already ongoing intercultural encounters of the 17th century.

Numerous other elements mark Tara's *Tartuffe* as a "visible" translation, chief among them the sustained visibility of the "translators" of the framed play. The three characters tasked with translating the play and its performance – the Poet, the woman, and Bernier – are migrant figures as well. While Bernier never speaks in the play, we learn that he is expected to recount his travels to his king and his compatriots (at least those who have access to his published account). This expectation, laid out in the opening scene, constructs an alternative translation and audience of which Aurangzeb and the others are acutely aware. Furthermore, Moliere's play itself creates audiences within the play, and much of the play's comedy (and poignancy) centers on misreadings or "mistranslations" of scenes or lines. Orgon refuses to accept what he is told about Tartuffe until he is confronted with visual evidence of his falseness. Orgon's mother, in turn, refuses to accept his account of Tartuffe's attempted seduction of Elmire. These mistranslations are compounded in Tara's version by the exchanges between the Emperor, the Minister, the Poet, and the Woman, each of whom has their own reading of the play. Just as the female servant in Moliere's play proves the most perceptive and the only character able to share her thoughts directly with the audience, the Untouchable woman grasps the underlying motives of the Emperor and the others, and shares those insights, albeit indirectly, with the audience of Tara's production. Like Dorine/Zhorbai, the Untouchable woman remains confined within her "place" in her society, even as she freely speaks her mind to the audience. The Poet's subversion of the strictures of caste drives his fellow Brahmins to blind and exile him. Thus, while they appeal to the vanity of their respective rulers, both Moliere and the Poet/woman critique the hypocrisies of their respective ruling classes. Like *The Government Inspector*, this play mocks the assumptions made by characters (and perhaps audiences) that distant figures of authority are culturally and morally superior. In this respect, their social critique matches the linguistic subversiveness of Tara's double translation, which invites its audience to view

the European as a migrant longing for home and to reimagine their enlightenment with respect to Asian artistic and intellectual life.

Tara's more recent production, *2001: A Ramayan Odyssey*, further develops the vision of Europe and Asia as sharing histories of migration and cosmopolitanism. It explicitly fuses the core canonical texts of two epic traditions, while its title suggests their reinvention for a space-age audience. This tradaptation constitutes a fusion of Indian and Greek epics; European and Asian migration; Homer, Kalidasa, and Arthur C. Clarke; and historical and futuristic epics. The opening of the play introduces themes of fragmentation, displacement and yearning, with its repetition of the terms *parts*, and *parting* in the lines of Odysseus («They call me a man of many parts») and the Chorus («Parted by sea and land, / from each comes a story»). Such repetition is evocative of theatricality (playing parts), of rupture/dislocation (departure, parting is such sweet sorrow), and of the trauma of Partition (sectarian conflict and division into nation-spaces, borders involving their own violent stories). This production most completely integrates Tara's prior representations of migration as a constitutive feature of contemporary identity politics, of translation as a potentially subversive practice, and of postcolonial intercultural theater as potentially intervening in public dialogues about social integration and cohesiveness.

The precarious position occupied by many British Asians might understandably have led to a desire to seek refuge in ethnic and linguistic particularisms or solidarities. Instead, Tara's work and Verma's comments often demonstrate a readiness to engage in self-mockery and self-interrogation. Lustig notes a self-critical impulse in Tara's production of *Tartuffe*: «Although *Tartuffe* was his response to the Rushdie affair, he [Verma] says he would never have contemplated setting *Tartuffe* in a Muslim household, as that would have been too far from his own [Hindu] background» (1990, 15). In conversation with interviewer Yasmin Alibhai, Verma asks, «What about us [Asians, British Asians]? Is there nothing to criticise in us? While looking critically at white society, it is imperative to look at oppression and iniquities within ourselves» (1986). In his article on the *Journey to the West* trilogy, Hingorani links Homi Bhabha's deconstruction of nationalism in *Nation and Narration* (1990) to a reading of the trilogy that could easily extend to Tara's work on the whole. He argues that the trilogy is «purposefully incendiary in its desire to contest and even recast the borders of the British nation, as well as British theatre practice» (2004, 12). Indeed, Tara's work embodies precisely the kind of critical redefin-

ing of nation and society that Homi Bhabha persuasively advocates as «politically crucial» in his later work, *The Location of Culture* (1994).¹² Their recent production, *Juggernaut – Tara in the Sky*, formed one of the central events of the London Festival of India, which was a summer-long celebration of the sixtieth anniversary of India's independence. *Juggernaut* used music, dance and a variety of oversized props (including umbrellas and helium-filled balloons) to dramatize the historical relationship of Britain and Asia. Performed outdoors in London's Trafalgar Square, the production both literally and symbolically inserted itself into an ongoing public dialogue about this relationship and its implications for the future. As *Juggernaut* and *The Tempest* (Arts Theatre, 2008) demonstrate, Tara's recent work is finding increasing visibility in the public and theatrical centers of London. Ironically, and disappointingly, this is happening even as the Arts Council has just announced it will cut its annual funding for the company by fifty percent (2008).¹³ One hopes that this visibility will yield the company the financial resources to continue Binglising a broad range of stages.

Bibliography

- Alibhai, Y. (1986) *Where it is eminently desirable to be young, gifted and Asian*, «The Guardian», May 8.
- Alvarez, R. and Africa-Vidal, M. C. (eds.) (1996) *Translation, Power, and Subversion*, Clevedon, Philadelphia, and Adelaide, Multilingual Matters, Inc.
- Amkpa, A. (2000) *Colonial Anxieties and Post-Colonial Desires: Theatre as a "space of translations"*, in L. Goodman and J. de Gay (eds.), *The Routledge Reader in Politics and Performance*, London and New York, Routledge.
- Apter, E. (2006) *The Translation Zone*, Princeton, Princeton University Press.
- Balakrishnan, A., Dickson, A. and agencies (2008) *Joy for some, misery for many: Arts Council rethinks cuts*, <http://arts.guardian.co.uk/funding/story/0,,2250858,00.html>. Retrieved on February 4, 2008. Confirmed in email from Tara Arts listserv received on February 4, 2008.

¹² See also Bhabha (1990) and Griffin, (2003). Griffin argues for an understanding of diasporic identities as «constitutive subjectivities» in Britain, an argument that shares Bhabha's advocacy of a new politics of identity.

¹³ Confirmed in email from Tara Arts listserv received on February 4, 2008.

- Barfield, S. (2004) *Tara Arts Theatre Company*, in *The Literary Encyclopedia*, The Literary Dictionary Company, www.litencyc.com/php/prINTER_format_topics.php?UID=1510. Retrieved July 12, 2007.
- Bermann, S. (2005) *Introduction*, in S. Berman and M. Wood (eds.), *Nation, Language, and the Ethics of Translation*, Princeton, Princeton University Press, 2005.
- Bhabha, H. K. (ed.) (1990), *Nation and Narration*, London, Routledge.
- Bhabha, H. K. (1994) *The Location of Culture*, London and New York, Routledge.
- Cameron, D. (2000) *Tradapation: Cultural Exchange and Black British Theatre*, in Upton, C.-A. (ed.) *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester, UK and Northampton, St. Jerome Publishing.
- Cronin, M. (2003) *Translation and Globalization*, London and New York, Routledge.
- Cronin, M. - Apter, E. (2006) *The Translation Zone*, Princeton, Princeton University Press, 2006.
- Crystal, D. (2004) *The Stories of English*, London, Allen Lane.
- Drouin, J. (2004) "Macbeth"(1978), in D. Fischlin, *Canadian Adaptations of Shakespeare Project*, Guelph, University of Guelph, http://www.canadian-shakespeares.ca/a_garneau.cfm. Retrieved February 13, 2009.
- Gilbert, H. and Lo, J. (2002), *Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis*, «The Drama Review», 46, n. 3, pp. 31-55.
- Gilbert, H. and Tompkin, J. (1996), *Postcolonial Drama: Theory, Practice, Politics*, London, Routledge.
- Godiwala, D. (2001) *Invention/Hybridity/Identity: British Asian Culture and its Post-Colonial Theatres*, «Journal for the Study of British Cultures», 8, n. 1, pp. 41-55.
- Godiwala, D. (2006) *Genealogies, Archaeologies, Histories: The Revolutionary 'Interculturalism' of Asian Theatre in Britain*, in D. Godiwala (ed.), *Alternatives Within the Mainstream: British Black and Asian Theatres*, Cambridge, Cambridge Scholars Press.
- Griffin, G. (2003) *Contemporary Black and Asian Women Playwrights in Britain*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Hingorani, D. (2004), *Binglishing Britain: Tara Arts: "Journey to the West Trilogy"*, «Contemporary Theatre Review», 14, n. 4, pp. 12-22.
- Hingorani, D. (2006) *Tara Arts and Tamasha: Producing Asian Performance - Two Approaches*, in *Alternatives Within the Mainstream: British Black and Asian Theatres*, Cambridge, Cambridge Scholars Press.
- King, B. (2000) *Landscapes of Fact and Fiction: Asian Theatre Arts in Britain*, «New Theatre Quarterly», 16, n. 1, pp. 26-33.
- Lal, V. (1998), *Aurangzeb: A Political History*, «Manas» (Los Angeles: UCLA De-

- partment of History), <http://www.sscnet.ucla.edu/southasia/History/Mughals/Aurang.html>. Retrieved February 5, 2008.
- Ley, G. (1997) *Theatre of Migration and the search for a multicultural aesthetic: Twenty years of Tara Arts*, «New Theatre Quarterly», 13, n. 52, pp. 349-368.
- Lustig, V. (1990) *Plundering Tradition*, «Plays and Players», May, pp. 14-16.
- McCrum, R., McNeil, R., and Cran, W. (2002) *The Story of English*, London, Penguin.
- Hogg, R. and Denison, D. (eds.) (2006) *A History of the English Language*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Venuti, L. (1995) *The Translator's Invisibility*, London, Routledge.
- Verma, J. (1991) *Oedipus the King*. Script provided by Tara Arts.
- Verma, J. (1994) *Asian Theatre in Britain*. Asian Theatre Conference, Birmingham, England, October, http://tara-arts.net/HTML/articles/article_asian_theatre.htm. Retrieved December 10, 2007.
- Verma, J. (1996) *Binglish: A Jungli Approach to Multi-Cultural Theatre*. Address before the Standing Conference of University Drama Departments (SCUDD), Scarborough, April 19-21, http://www.tara-arts.com/HTML/articles/article_binglish_jungli.htm. Retrieved February 6, 2008.
- Verma, J. (1998) «*Binglishing* the Stage: A Generation of Asian Theatre in England», in R. Boon and J. Plastow (eds.), *Theatre Matters: Performance and Culture on the World Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Verma, J. (2001a) «*Braids*» and *Theatre Practice*. Transcript of a talk given at the British Braids Conference at Brunel University, Twickenham Campus, April 20. From the Tara Arts Archive.
- Verma, J. (2001b) *Are We Visible?* Talk given at Peshkar Conference, Oldham, November 13. From the Tara Arts Archive.
- Verma, J. (2008) *What the migrant saw*, «The Guardian», January 10, 2008, <http://arts.guardian.co.uk/print/0,,332017296-12345,00.html>. Retrieved February 7, 2008.
- Verma, J. *Ala-Afur, or The Government Inspector*. Unpublished script. With permission of Tara Arts.
- Verma, J. *Oedipus the King*. Unpublished script. With permission of Tara Arts.
- Verma, J. *Tartuffe*. Unpublished manuscript. With permission of Tara Arts.

Strumenti / Instruments

Esplorare il “Nepantla” con Gloria E. Anzaldúa

a cura di Paola Zaccaria

*Intervista con Gloria Anzaldúa**

Karin Ikas

KARIN IKAS: Nella tua vita, in particolar modo nella vita privata, ma anche nella tua carriera di scrittrice, hai dovuto lottare molto, per via delle molte difficoltà e oppressioni che hai dovuto superare sin dal principio. Puoi dirci qualcosa di più su tutto ciò, sulla tua infanzia e su come sei stata cresciuta?

GLORIA ANZALDÚA: Sono cresciuta in un insediamento di ranch chiamato Jesus María nella Valle del Sud del Texas. All'epoca c'erano quattro o cinque di questi ranch in quella zona. E in ognuno di questi vivevano da due a quattro famiglie. Mia madre e mio padre che abitavano in ranch confinanti, si incontrarono lì e si sposarono molto giovani. Mia madre aveva appena compiuto sedici anni quando sono nata. Entrambi i miei genitori non avevano un'istruzione superiore. Fino ai miei undici anni abbiamo vissuto in un ranch e dovevamo partecipare tutti al lavoro rurale come per esempio lavorare nei campi, allevare animali – mucche, galline eccetera. Poi ci siamo trasferiti vicino ad una cittadina di nome Hargill, Texas. Lì avevamo una piccola casa e abbiamo continuato a lavorare nei ranch. Tuttavia, fino ai miei dieci anni cambiavamo continuamente posto perché lavoravamo in ranch e in luoghi diversi come lavoratori migranti. Avevamo iniziato ad essere lavoratori migranti quando avevo cir-

* L'intervista fu inserita nella seconda edizione di *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, di Gloria Anzaldúa, San Francisco, Aunt Lute, 1999. Nella terza edizione, del 2007, alle pp. 227-246.

ca sette o otto anni. Ma avevo fatto così tante assenze a scuola i primi anni delle elementari che dopo un anno mio padre decise che si sarebbe spostato da solo e ci avrebbe lasciati a casa, in modo che tutti noi bambini potessimo andare a scuola regolarmente. All'inizio sono andata a scuola stabilmente ad Hargill e lì ho preso la licenza media. Poi mia sorella ed io fummo mandate a scuola con l'autobus¹ ad Edinburg, Texas. Nonostante abbia smesso di essere una lavoratrice migrante quando ero ancora molto piccola, ho continuato a lavorare nei campi della mia valle fino a quando ho ottenuto il B.A., la laurea di primo livello, alla Pan American University nel 1969. Così ho conosciuto la durezza del lavoro nei campi e dell'essere io stessa una lavoratrice migrante e quell'esperienza mi ha formata. Ho un profondo rispetto per tutti i lavoratori migranti, i cosiddetti *campesinos*. Quell'esperienza mi ha anche rafforzata nel mio lavoro con i bambini migranti. Dopo aver ottenuto l'M.A., la laurea specialistica in Inglese e Pedagogia all'Università del Texas ad Austin nel 1972, sono diventata insegnante di scuole superiori e ho insegnato a molti bambini migranti. Un'estate ho persino viaggiato con le famiglie migranti che si spostavano dal Texas al *Midwest*. In questo modo sono diventata un punto di collegamento tra gli accampamenti dei migranti e gli insegnanti regolari per un anno. In seguito sono stata assunta come direttrice bilingue e migrante dell'intero stato dell'Indiana. All'epoca già insegnavo. Ma per la maggior parte lavoravo con i bambini del Sud del Texas – bambini migranti, bambini emotivamente disturbati e mentalmente ritardati.

IKAS: Questi bambini/e provenivano da contesti etnici o razziali differenti o erano prevalentemente chicani/e?

ANZALDÚA: Non tutti/e erano chicani/e. Dipendeva dal tipo di classe in cui insegnavo. Le classi dei bambini migranti erano tutte composte al cento per cento da messicani. Ma io insegnavo anche nelle classi di eccellenza del primo, secondo, terzo e quarto superiore. E queste classi di eccellenza erano per il cinquanta per cento composte da bianchi. Le iscri-

¹ L'essere mandati a scuola con l'autobus in paesi vicini, oltre a rispondere alle necessità di zone a bassa densità abitativa, rientra anche in alcuni programmi per favorire l'integrazione razziale [n.d.t.].

zioni dei/delle Chicani/e in queste scuole del Sud del Texas arrivano in totale all'ottanta per cento. Poi ho iniziato ad insegnare ai bambini bilingui di cinque anni. E insegnavo anche a bambini emotivamente disturbati e mentalmente ritardati che andavano dai sette ai tredici anni. Successivamente sono passata alla scuola superiore dove ho insegnato inglese e letteratura al primo, secondo, terzo e quarto anno. In seguito ho abitato nell'Indiana per un po'. Dopo l'Indiana ho iniziato il Ph.D. all'Università del Texas, Austin. Mentre ero ad Austin ho insegnato anche *Chicano studies*. E quindi insegnavo nel momento in cui io stessa continuavo ad andare a scuola. Ho tenuto un intervento come *keynote speaker* ad Austin la primavera scorsa, e una mia ex-studente si è presentata dicendomi: «Sai che leggevamo *Borderlands* nel tuo corso all'epoca e non sei cambiata da allora. A sentirti sembri esattamente la stessa degli inizi con *Borderlands*».

IKAS: Condividi l'idea di non essere cambiata da *Borderlands*?

ANZALDÚA: No, per niente. Sento di essere cambiata molto. L'interpretazione che danno di me attraverso la scrittura ha influenzato i loro ricordi, perché all'inizio non ero così politica e femminista. Sono stata sempre ribelle e politica quando si arrivava alle questioni culturali, ma non quanto lo sono stata più tardi quando ho scritto *Borderlands*. Hanno letto *Borderlands*, che è stato pubblicato nel 1987 ma che per la maggior parte avevo già scritto tra il 1984 e il 1986. In *Borderlands* ero molto più estrema, politica e arrabbiata di quanto non fossi in precedenza, quando insegnavo all'Università del Texas ad Austin. Ma molte persone semplicemente prendono *Borderlands* come un modo per immaginare come sono in generale e come devo essere stata dieci anni prima. Comunque, sì, ero sempre arrabbiata e sono ancora arrabbiata. E quando insegno continuo a raccontare a quei bambini/e chicanos/e di come le donne siano considerate tanto inferiori e di come questo sia accaduto.

IKAS: Hai partecipato anche al Movimento Chicano in quel periodo?

ANZALDÚA: Sì. In realtà, ho iniziato con MECHA, un'organizzazione giovanile messicano-americana. Inoltre ero coinvolta in diverse attività dei contadini nel Sud del Texas e in seguito nell'Indiana. Quando ho iniziato ad essere maggiormente riconosciuta come scrittrice, ho cominciato

ad articolare molte idee femministe che erano una sorta di prosecuzione del Movimento Chicano. Ma io lo chiamo *El Movimiento Macha*. Una *marimacha* è una donna molto assertiva. È per questo che le lesbiche venivano chiamate *marimachas*, mezze e mezze. Eri diversa, eri *queer*, strana, non normale, eri una *marimacha*. Avevo visto di persona tutte queste scrittrici, attiviste, artiste e professoresse chicane molto forti e che per questo erano *marimachas*. Così lo chiamai *El Movimiento Macha* quando il Movimento Chicano per i diritti civili in un certo senso si andava esaurendo. E c'erano donne come me, molte chicane, che già sollevavano dubbi, che avevano problemi con gli uomini che ignoravano le questioni delle donne. Quindi negli anni Ottanta e Novanta, c'erano tutte queste donne in giro – attiviste, scrittrici e artiste chicane – e io le ascoltavo, le leggevo e allo stesso tempo riflettevo la loro influenza sulla mia vita. Si poteva dire che negli anni Sessanta e nei primi Settanta i chicani fossero al comando. Erano loro quelli visibili, i leader chicani. Poi negli anni Ottanta e Novanta, le donne sono diventate visibili. Incontro molte chicane quando viaggio. Mi si avvicinano e mentre parliamo gli chiedo dei loro modelli. Loro citano nomi come Cherríe Moraga, Gloria Anzaldúa e altre autrici chicane. Sono e continueranno ad essere le donne quelle che leggono, che rispettano. Non gli uomini. È così che il Movimento Chicano si è trasformato nel *Movimiento Macha*.

IKAS: Cosa in particolare ti ha spinto a curare *This Bridge Called My Back*?

ANZALDÚA: Una delle motivazioni che mi ha spinto a fare *This Bridge Called My Back* è stata che, quando ero all'Università del Texas, volevo focalizzare la mia tesi sugli studi femministi e la letteratura chicana, ma mi sono subito resa conto che sembrava un progetto impossibile. Il supervisore mi disse che la letteratura chicana non era una disciplina legittima, che non esisteva e che non dovevo occuparmi di *women's studies*. Vedi, questo accadeva nel 1976-77. Se eri una chicana all'università, tutto quello che ti veniva insegnato erano le filosofie, i sistemi, le discipline, i modi di sapere, americani, rossi, bianchi e blu. Non ritenevano che gli studi culturali etnici avessero l'impatto o il peso necessario per entrare nell'accademia. E così in molte di quelle classi mi sentivo azzittita, come se non avessi voce. Alla fine lasciai il programma di Ph.D. a UT e lasciai il Texas per la California nel 1977. Quando mi trasferii a San Francisco partecipai alla *Women's Writers Union*, dove ebbi modo di conoscere Susan Griffin,

Karen Brodine, Nellie Wong e Merle Woo, tra le altre. Inoltre mi iscrissi alla *Feminist Writers' Guild*, che era un po' meno radicale. Fu lì che incontrai Cherrie Moraga a cui, qualche mese dopo, chiesi di diventare co-curatrice di *This Bridge Called My Back*. Ad ogni modo, scoprii che questa piccola comunità di scrittrici femministe a San Francisco, Oakland e Berkeley, questa *Feminist Writers' Guild* escludeva molto le donne di colore. La maggior parte delle donne bianche che conoscevo facevano parte di quella organizzazione. E tuttavia, fu lì che incontrai Luisah Teish. È una donna afro-americana della Louisiana che ha molti libri sulla spiritualità e pratica questo genere di attività nella sua vita e perciò può essere chiamata una *santera*. Ogni due settimane avevamo i nostri incontri e ognuna parlava dei propri problemi da bianche e delle proprie esperienze da bianche. Quando arrivava il mio turno di parlare era quasi come se mi mettessero le loro parole in bocca. Mi interrompevano mentre stavo ancora parlando o, non appena finivo, interpretavano quello che avevo appena detto secondo i loro pensieri e le loro idee. Pensavano che tutte le donne fossero oppresse nella stessa maniera e cercavano di forzarmi ad accettare la loro immagine di me e delle mie esperienze. Non erano disposte ad aprirsi al modo in cui presentavo me stessa e ad accettare che potessi essere diversa da quello che potevano aver pensato di me sino a quel punto. Quindi uno dei messaggi di *This Bridge Called My Back* è che il genere non è l'unica oppressione. Ci sono la razza, la classe, l'orientamento religioso; ci sono cose legate alle generazioni e all'età, tutte le questioni fisiche, eccetera. Voglio dire, in un certo senso queste donne erano grandiose. Erano bianche e molte di loro erano lesbiche ed erano di grande sostegno. Ma erano anche all'oscuro e cieche davanti alle nostre oppressioni multiple. Non capivano quello che stavamo attraversando. Volevano parlare per noi perché avevano un'idea di cosa fosse il femminismo e volevano applicare la loro idea di femminismo a tutte le culture. *This Bridge Called My Back*, quindi, fu la mia risposta a quel tipo di "siamo tutte donne quindi voi tutte siete incluse e siamo tutte uguali". La loro idea era che fossimo tutte prive di cultura perché eravamo femministe, che non avessimo nessun'altra cultura. Ma loro non lasciavano mai la propria *whiteness* a casa. La loro *whiteness*, il proprio essere bianche, copriva tutto quello che dicevano. Ciononostante volevano che abbandonassi la mia chicanità e diventassi parte di loro; mi fu chiesto di lasciare la mia razza fuori dalla porta.

IKAS: Così *This Bridge Called My Back* fu la tua risposta a tutto questo?

ANZALDÚA: Sì, esattamente. Alcune delle cose che ho detto in *La Prieta* e in “*El Mundo Zurdo*”/ *The left-handed world* erano l'introduzione, la prefazione e il saggio di ciò che ho detto in *Speaking in Tongues* in *This Bridge Called My Back*. Ed ero l'unica donna di colore a farlo all'epoca; vale a dire a parlare contro il silenziamento dall'esterno, facendo pubblicare il nostro lavoro. Comunque, dopo alcuni mesi in cui avevo lottato con *This Bridge* per conto mio e avevo cercato di convincere altre donne di colore del fatto che avessero realmente una voce che meritava di essere ascoltata e pubblicata, chiesi a Cherríe Moraga di diventare la co-curatrice e di sostenermi in quel progetto che era diventato troppo schiacciante per me sola.

IKAS: Le chicane come hanno accolto il tuo libro seguente, *Borderlands/La Frontera*?

ANZALDÚA: Beh, quando *Borderlands* venne letto dalle chicane, in particolar modo dalle giovani, in un certo senso le legittimò. Videro che facevo *code-switching*,² che era ciò che anche molte chicane facevano nella vita reale e per la prima volta dopo aver letto quel libro sembravano rendersi conto che: «Oh, il mio modo di scrivere e parlare va bene» e «Oh, scrive della *Virgen de Guadalupe*, della *Llorona*, dei *corridos*, dei *gringos*, dei violenti eccetera. Quindi se lei [Gloria Anzaldúa] lo fa, perché non posso farlo anche io?». Il libro le autorizzò a fare la stessa cosa. Così iniziarono ad usare il *code-switching* e a scrivere di tutte le cose con cui hanno a che fare nella loro vita quotidiana. Per loro era come se qualcuno dicesse: come donne siete importanti quanto chiunque di un'altra razza. E le esperienze che avete meritano di essere raccontate e scritte.

IKAS: Cosa ne pensi della ricezione critica di *Borderlands*?

ANZALDÚA: I critici sono più aperti nei suoi confronti ora. Per una ragione o per un'altra sono stata fortunata perché il mio libro viene ancora insegnato nelle scuole e all'università. Lo insegnano come modo per in-

² “Commutazione di codice”: in linguistica si riferisce al passaggio da un sistema linguistico ad un altro in uno stesso discorso e da parte di uno stesso parlante. In questo caso si riferisce al passaggio dall'inglese allo spagnolo e viceversa [n.d.t].

troodurre gli studenti alla diversità culturale. Tuttavia una parte del testo viene spesso trascurata poiché i critici e gli insegnanti bianchi in particolare spesso scelgono solo alcune parti di *Borderlands*. Ad esempio, scelgono i brani in cui parlo del *mestizaje* e delle terre di frontiera perché possono applicarli con maggiore facilità alle loro esperienze. Le parti più arrabbiate di *Borderlands*, invece, vengono spesso ignorate perché sembrano troppo minacciose e conflittuali. In un certo senso, penso che questa interpretazione critica selettiva potrebbe essere definita una sorta di razzismo. D'altro canto, sono felice che il libro sia letto in generale. Per noi non è sempre facile avere delle persone che leggano i nostri lavori e che si occupino della nostra arte. Se il lavoro non è abbastanza interessante o divertente, scordatelo. È per questo che devo tenere a mente tutti questi aspetti differenti che riguardano la ricezione del mio lavoro e cercare dei compromessi. Per esempio, se avessi reso *Borderlands* troppo inaccessibile per voi inserendo troppe parole chiane, troppe parole spagnole, o se fossi stata più frammentaria nel testo di quanto non lo sia ora, voi ne sareste state molto frustrate. Quindi ci sono certe tradizioni in tutti i vari generi – come l'autobiografia, la narrativa di finzione, la poesia, la teoria, la critica – e certi standard che bisogna seguire. Altrimenti sei pressoché nuda. È come quando scrivi una tesi: ci sono certe regole che devi applicare, altrimenti non ti promuoveranno.

Tutta la mia battaglia è per cambiare le discipline, per cambiare i generi, per cambiare il modo in cui le persone leggono una poesia, la teoria o i libri per bambini. È per questo che devo combattere tra quante di queste regole posso infrangere e come posso avere ancora dei lettori che leggano il libro senza esserne frustrati. Sono queste le cose che devono avvenire per prime. Ho bisogno che altre persone rendano più profonde le mie paure, come professori, critici, studenti. Devono in un certo senso apprezzare ed approvare ciò che sto scrivendo ed accettarlo.

IKAS: Il compito, quindi, è quello di tenere a mente gli approcci tradizionali, in un certo senso, ma non fermarsi lì, giusto?

ANZALDÚA: Sì, è così. È lo stesso genere di lotte delle *mestizas* che vivono alle frontiere, che vivono nelle terre di frontiera. Quanto vengono assimilate alla cultura bianca e quanto resistiamo e rischiamo nel venire isolate nella cultura e ghettizzate? Questo punto vale per ogni cosa.

IKAS: Quindi pensi che la comprensione interculturale sia possibile e possa essere migliorate dalla scrittura?

ANZALDÚA: Sì. Ritengo che sia la comprensione inter- sia quella intraculturale possano essere migliorate. "Intraculturale" vuol dire all'interno della cultura chicana e della cultura messicana. "Interculturale" riguarda invece il modo in cui siamo collegati alle altre culture come la cultura nera e la cultura nativa americana, la cultura bianca e le culture internazionali in generale. Sto operando su entrambe le prospettive perché sto cercando di scrivere per pubblici diversi. Da un lato, scrivo per un pubblico più internazionale che è passato da un mondo ad un altro e che ha della gente di frontiera. In effetti, sempre più persone oggi diventano gente di frontiera, perché la velocità della società è aumentata. Ti basti pensare ai multi-media, ai computer e al World Wide Web, per esempio. Attraverso Internet si può comunicare istantaneamente con qualcuno in India o in altre parti del mondo, come l'Australia, l'Ungheria o la Cina. Stiamo vivendo tutti in una società in cui questi confini vengono attraversati continuamente.

IKAS: Come vedi questa situazione interculturale rispetto alla cultura chicana e all'influenza anglo-americana?

ANZALDÚA: In questo contesto mi viene in mente un'immagine in particolare: l'albero Banyan. È un albero originario dell'India che ho visto per la prima volta alle Hawaii. Sembra un muro massiccio. Quando i semi cadono dall'albero non mettono radici nella terra. Mettono radici nei rami. I semi cadono nei rami ed è lì, al di sopra della terra, che l'albero fiorisce e forma i suoi frutti. E ho pensato, è lì che *noi* stiamo andando. Invece di andare alle radici della nostra cultura ispanica o chicana, la stiamo prendendo dai rami, dalla cultura bianca dominante. Voglio dire, non è che io rifiuti tutto ciò che riguarda la cultura bianca. Mi piace la lingua inglese, ad esempio, e c'è anche molta ideologia angla che mi piace. Ma non tutta si adatta alle nostre esperienze e radici culturali. Ed è per questo che è pericoloso non conoscere affatto la tua eredità culturale, perché in quel caso non hai la possibilità di scegliere e selezionare.

Voglio che anche i bambini chicani sentano delle storie sulla *Llorona*, sul confine eccetera, il più presto possibile. Non voglio che aspettino sino ai diciotto o diciannove anni per ottenere quelle informazioni. Penso

sia molto importante che abbiano modo di conoscere la propria cultura sin da bambini. Qui in California ho incontrato molti giovani chicanos e chicane che non avevano una pallida idea della propria cultura. L'avevano completamente persa. Tuttavia, più tardi, quando avevano già venti, venticinque o anche trent'anni, hanno frequentato dei corsi di studi chicanos per capirne di più sui propri antenati, la propria storia e cultura. Ma voglio che già i bambini abbiano accesso a questo tipo di informazioni. Ecco perché ho iniziato a scrivere libri per bambini. Fino ad ora ho pubblicato due libri bilingui e adesso ne sto scrivendo un terzo. Sarà rivolto a lettori più grandi, ragazzini e ragazzine di undici, dodici anni. In seguito voglio scrivere anche un libro per giovani di circa quindici o sedici anni. Con i miei libri per bambini voglio dar loro una maggiore conoscenza delle proprie radici e, così facendo, dargli la possibilità di scegliere. Scegliere se vogliono essere completamente assimilati, se vogliono essere gente di confine o se vogliono essere isolazionisti.

IKAS: E i tuoi legami con il Messico? Senti ancora dei legami stretti con il Messico e con la stessa cultura Messicana?

ANZALDÚA: Sono un'americana da sette generazioni e quindi non ho delle radici "mexicane originali". È questo quello che succede a chi vive sul confine come me: i miei antenati hanno sempre convissuto con la terra qui in Texas. I miei antenati indigeni risalgono a venti o venticinquemila anni e questa è la mia età in questo paese. I miei antenati spagnoli sono stati in questa terra sin dalla conquista europea che ha trascinato con sé l'immigrazione dalla Spagna al Messico. Il Texas era una parte dello stato messicano chiamato Tamaulipas. E il Texas, il New Mexico, l'Arizona e parte della California e del Colorado, erano la parte settentrionale del Messico. Era quasi metà del Messico ciò di cui gli Stati Uniti hanno defraudato il Messico quando l'hanno comprato con il Trattato di Guadalupe-Hidalgo. Così facendo hanno creato le terre di frontiera. Gli Anzaldúa vivevano proprio sul confine. Quindi quelli della nostra famiglia che si sono trovati a nord del confine, negli Stati Uniti, erano gli Anzaldúa con un accento, mentre quelli che vivevano ancora in Messico hanno perso il proprio accento dopo un po'. Col passare delle generazioni abbiamo perso contatto gli uni con gli altri. Oggi gli Anzaldúa negli Stati Uniti non conoscono più gli Anzaldúa in Messico. Il confine ha spaccato la mia famiglia, per così dire.

IKAS: Hai iniziato come scrittrice nel 1974, ma all'inizio non ti sei focalizzata solo su un genere in particolare. Ti concentravi su vari generi, giusto?

ANZALDÚA: *Sí*. Ho scritto la mia prima poesia, la prima storia, il primo testo creativo non di finzione e una prima bozza del mio primo romanzo, tutti nello stesso periodo. Quindi non ho iniziato scrivendo un solo genere nel corso degli anni. Ho iniziato con tutti nello stesso momento. L'unica cosa che ho aggiunto da allora è stata la letteratura per bambini.

IKAS: Il fatto di iniziare con tutti i generi nello stesso momento era un modo per cercare di capire quello che ti piaceva e/o che padroneggiavi meglio?

ANZALDÚA: Beh, penso che fosse perché sono interessata ai progetti multipli. Ho una fame incredibile di esperienza del mondo. E riesco ad esplorare il mondo al meglio scrivendone, pensando ad esso o facendone piccoli disegni. Voglio fare sempre un lavoro accurato. Così quando comincio con un'idea come quella di *Nepantla* o l'attraversamento di confini, per esempio, voglio essere in grado di dispiegarla per lettori diversi – per i professori accademici, per gli studenti così come per i bambini e le persone comuni. Voglio farlo attraverso media diversi, attraverso la poesia, la narrativa e attraverso la teoria perché ognuno di questi generi arricchisce gli altri. Per esempio, molti dei libri per adulti che sto scrivendo hanno un impatto sui libri per bambini e viceversa. Tutto mi offre questo ricco, ricco campo in cui lavorare. Per questo non accetterei mai alcun tipo di confine tra generi nel mio lavoro. Ogni tanto c'è chi mi dice: «Perché non fai soltanto una cosa e la finisci? Ad esempio la *Llorona*, il seguito di *Borderlands* – la lettura, la scrittura e il parlare. Perché non porti semplicemente a termine un capitolo e poi passi ad un altro?». E la mia risposta è sempre: «Non lavoro così». Per esempio ho provato l'idea del ponte nelle antologie, nel lavoro teorico, nella poesia e nella narrativa. E così c'è sempre una persona che è un ponte per altre culture. Le connessioni tra culture diverse, tra generazioni diverse e così via.

IKAS: Come sviluppi le tue idee?

ANZALDÚA: Il modo in cui creo le mie idee è il seguente: all'inizio deve esserci qualcosa che mi disturba, qualcosa di emotivo, di modo che io sia

turbata, arrabbiata o in conflitto. Poi inizio a meditare su questa cosa, a volte lo faccio mentre cammino. Di solito salta fuori qualcosa di visuale su ciò che provo. Così poi ho una visualizzazione che a volte è simile ad un ponte, a volte è simile ad una persona con cinquanta gambe, una in ciascun mondo: a volte *la mano izquierda*, il mondo mancino, il *rebollino*, eccetera; e cerco di mettere in parole tutto ciò. Così dietro questa sensazione c'è questa immagine, questa visione, e devo figurarmi qual è l'articolazione di questa immagine. È questo il modo in cui entro nella teoria. Comincio a teorizzarci su. Ma ha sempre origine da una sensazione.

IKAS: Così per prima cosa c'è una sensazione, poi una visione o una visualizzazione e poi viene la scrittura?

ANZALDÚA: *Sí*. Per esempio la sensazione di non appartenere a nessuna cultura, di essere un'esule in tutte le diverse culture. Ti senti come se ci fossero tutti questi divari, queste crepe nel mondo. In quel caso disegnerei una crepa nel mondo. Poi inizierei a pensare: «Okay, cosa mi rivela questo sul mio genere, sulla mia razza, sulla disciplina della scrittura, sulla società statunitense in generale e infine sul mondo intero?». E inizio a vedere tutte queste crepe, queste cose che non vanno. Le persone passano per essere nella media o normali; tuttavia ognuno è differente. Non c'è niente di normale o nella media. E la tua cultura ti dice: «È questa la realtà!». Le donne sono così, gli uomini sono così. E tu inizi a vedere al di là di questa realtà. Vedi le crepe e ti rendi conto che ci sono altre realtà. Le donne possono essere in questo modo o in un altro, i bianchi possono essere questo o quello. Oltre alla realtà fisica potrebbe esserci una realtà spirituale. Un mondo parallelo, un mondo del sovrannaturale. Dopo essermi resa conto di tutte queste crepe inizio ad articularle, in particolare modo nella teoria. Ho delle storie in cui queste donne, queste *prietas* – sono tutte *prietas* – hanno davvero accesso ad altri mondi attraverso queste crepe. Quindi prendo queste cose principali, le seguo e le elaboro più che posso. Porto anche il concetto di confine e di terra di confine a districare tutto ciò. Adesso lo chiamo *Nepantla*, una parola Nahuatl che indica lo spazio tra due corpi d'acqua, lo spazio tra due mondi. È uno spazio limitato, uno spazio in cui non sei questo o quello, ma sei in cambiamento. Non sei ancora entrata nella nuova identità e non hai neanche lasciato la vecchia – sei in una sorta di transizione. Ed ecco per cosa sta

Nepantla. È molto strano, scomodo e frustrante essere in quella *Nepantla* perché sei nel mezzo della trasformazione.

IKAS: Il concetto di *Nepantla* – è in un certo senso un seguito di *Borderlands*?

ANZALDÚA: No, non è una prosecuzione di *Borderlands*. È un libro completamente nuovo. Il titolo è *La Prieta, The Dark One* e tratta delle conseguenze di *Nepantla* e della figura della *Llorona* in tutti i capitoli. *La Prieta* parla del mio essere una scrittrice e di come osservo la realtà, come viene costruita la realtà, come viene prodotto il sapere e come vengono create le identità. Il sottotesto è leggere, scrivere e parlare. Quindi *Nepantla* è un modo di leggere il mondo. Riesci a vedere dietro il velo e vedi questi frammenti. È anche un modo di creare sapere e scrivere una filosofia, un sistema che spieghi il mondo. *Nepantla* è uno stadio che le donne, gli uomini e chiunque abbia la volontà di trasformarsi in una nuova persona e di crescere e svilupparsi ulteriormente, attraversa. Il concetto è articolato come un processo di scrittura: è uno degli stadi della scrittura, lo stadio in cui hai tutte queste idee, tutte queste immagini, queste frasi, questi paragrafi e in cui stai cercando di trasformarli in un pezzo, una storia, una trama o altro – è tutto molto caotico. E quindi ti senti di stare vivendo nel mezzo del caos. Quello che vivi è anche un po' un'agonia. Il mio simbolo per tutto ciò è Coyolxauhqui, la dea della luna smembrata da suo fratello *Huitzilopochtli*. L'arte della composizione, sia che tu stia componendo un'opera di narrativa o la tua vita, o che tu stia componendo la realtà, vuol sempre dire strappare dei pezzi frammentari e ricomporli in un tutto che abbia senso. Molte delle mie teorie sulla composizione non riguardano solo la scrittura, ma anche il modo in cui le persone vivono le proprie vite, costruiscono le proprie culture, quindi di fatto il modo in cui le persone costruiscono la realtà.

IKAS: Se pensi alle persone e alle filosofie che ti hanno influenzata nella scrittura e nella scrittura filosofica, per così dire, chi o cosa in particolare ha avuto un'influenza maggiore su di te in tal senso?

ANZALDÚA: Ho iniziato con il venire al mondo in una cultura che fa molta filosofia. Tutti i messicani hanno questo approccio alla realtà e sono molto propensi a fare della filosofia sulle proprie vite. Inoltre quando ero

ragazzina il mio modo di sfuggire al dolore che provavo era la lettura. Parte del mio dolore aveva un'origine culturale – sai cosa significa essere messicana – un'altra parte dipendeva dal mio genere, cioè del mio essere una ragazza che non aveva la stessa importanza dei suoi fratelli, anche se ero più grande di loro. Parte di questa sofferenza era collegata al fatto di sentire dolore per la maggior parte del tempo perché sono nata con uno squilibrio ormonale; per questo sono entrata nella pubertà molto presto. Mi ricordo che mi facevano provare sempre molta vergogna perché avevo il ciclo e il seno già all'età di sei anni. E poi ero anche una *freak* molto sensibile. Il mio modo di affrontare il mondo era quello di leggere, fuggire attraverso la lettura. Leggevo qualunque cosa. Ho iniziato a leggere Nietzsche molto presto. Leggevo anche Schopenhauer, Sartre, Kafka e la maggior parte di questi tizi di grosso calibro. Poi mi sono spostata maggiormente verso le donne filosofe, come Jeffner Allen e María Lugones, la filosofa *latina*.

IKAS: Come descriveresti la tua filosofia?

ANZALDÚA: La descriverei nel modo in cui descrivo la mia spiritualità. La mia realtà spirituale la chiamo *mestizaje*, così penso che la mia filosofia sia un *mestizaje* filosofico in cui attingo da tutte le diverse culture – per esempio dalle culture dell'America Latina, dalle persone di colore e anche dagli europei.

IKAS: Vorrei parlare ancora della tua realtà spirituale e della religione in generale. Com'è esattamente? Potresti dirci qualcosa di più sulle tue esperienze con la chiesa cattolica che ha una presa molto forte tra i messicani ed i messicani-americani in genere?

ANZALDÚA: Le basi della mia realtà spirituale si fondano sulla spiritualità indigena messicana, il Nahualismo, che si traduce liberamente con "sciamanesimo". Ma il Nahual era uno *shapeshifter*, uno sciamano in grado di mutare forma, che poteva diventare una persona o un animale. Anche la filosofia che sto cercando di dipanare ora si riferisce alle epoche indigene messicane, laddove faccio uso di parole come *Nepantla*, come *conocimiento*, cose che provengono dagli indigeni, dai messicani o dai chiani. E poi cerco di fare della filosofia su tutto questo. Nel *mestizaje* spirituale c'è una componente di cattolicesimo popolare. Ma molto presto

– a cominciare dalla morte di mio padre e il mio *desencanto*, la mia disillusione verso il cattolicesimo tradizionale – mi sono ribellata. Il cattolicesimo a cui prendono parte i messicani nel Sud del Texas è più un cattolicesimo popolare, dal momento che ha molti elementi indigeni. Ma agli elementi indigeni vengono sovrapposte delle scene cattoliche. Per questo sotto tutti i santi cattolici e la Vergine Maria ci sono delle figure native americane, delle figure messicane indigene come *Tonantzin*.

IKAS: Il tuo problema con il cattolicesimo e con la religione tradizionale, quindi, ha una base etnica piuttosto che legata al genere?

ANZALDÚA: Oh, no. Anche il genere è una questione importante, come nella maggior parte delle religioni principali nel mondo – quali il Cristianesimo, l'Induismo e l'Islam – le donne sono poste in secondo piano e sono inferiori. Le donne sono considerate delle nullità e spesso sono trattate peggio del bestiame. Al fondo di tutte queste religioni c'è questo atteggiamento. Ma sì, il Cristianesimo ha ripulito gran parte di tutto ciò. Tuttavia, se osservi tutta la violenza contro le donne, il fatto che le donne siano picchiate, molestate, violentate o uccise – per esempio, una donna su tre in questo paese viene molestata – trovi un odio e una paura profonda delle donne. Quindi, sì, la cultura bianca sottolinea il fatto che siamo tutti uguali, uomini e donne. Ciononostante al fondo di tutto c'è questa violenza contro le donne, tutta questa roba negativa sulle donne. Se riesci a vedere attraverso quell'illusione, attraverso quelle crepe, allora puoi vedere quella realtà – del Protestantismo, del Cristianesimo, dell'Ebraismo, dell'Induismo, dell'Islam e dei Musulmani, le principali religioni nel mondo – riesci a vedere che hanno ancora quell'atteggiamento negativo contro le donne perché continuano a considerarle e trattarle come esseri inferiori.

IKAS: Come hai costruito la tua realtà spirituale?

ANZALDÚA: Quando attraversi un periodo molto difficile e non hai le risorse, non puoi rivolgerti a nessuno nella società o nella comunità, alla fine ripieghi su te stessa. Quello che ho fatto è stato iniziare a respirare. Ho dovuto farmi piacere il respirare e ho dovuto iniziare a meditare per poter attraversare il dolore e tutto quel periodo difficile. E tutto ciò mi riconnetteva alla natura, da cui mi ero allontanata. Ecco perché mi piace vi-

vere sull'oceano, come faccio ora a Santa Cruz. Sai, vivere vicino all'oceano significa andare semplicemente lì e ricevere un'altra infusione di energia. Tutti i tuoi problemi banali sfumano grazie alla presenza dell'oceano. E quindi per me è una vera presenza spirituale. Provo le stesse cose con alcuni alberi, con il vento, con le serpi, i serpenti e i deserti. Nei periodi che ho attraversato, i miei periodi più oscuri in cui non c'era nessuno per me, mi sono resa conto che almeno *io* dovevo esserci per me stessa. Così ho iniziato a penetrare in quella parte di me, della mia personalità e di qualcosa che è connesso a qualcos'altro. Sai, come quell'*Antigua mi diosa* di cui parlo in *Borderlands*. *Antigua mi diosa* è una figura con cui mi connettevo quando ero in un profondo isolamento e frustrazione a Brooklyn, un luogo in cui non volevo veramente stare. Non mi sentivo affatto a mio agio in quella città. Dovevo rivolgermi a qualcosa che mi consolasse e *Antigua mi diosa* era sia un'agitatrice che mi faceva soffrire, sia una consolatrice; è come una figura a doppio taglio. Può essere trasformata in una dea. Quindi può essere incorporata nella tua stessa personalità. Potrebbe diventare la tua parte spirituale, oppure può essere trasformata in un doppio. Nei miei scritti la chiamo la guardiana. È come se fosse così: eccoti qui, la persona che scrive, l'autrice, ma dietro la tua nuca c'è qualcun altro là fuori, come se qualcun altro stesse guardando la scena. Un'idea sarebbe quella di Gloria Anzaldúa come autrice che scrive questo brano. Poi c'è la narratrice, anch'essa Gloria Anzaldúa, e al suo interno c'è forse anche un personaggio, una protagonista basata su di me. Dunque hai tre cornici. E dietro queste cornici c'è un qualche altro potere che è qualcosa in più di un semplice ego cosciente. Questo è ciò che chiamo il doppio o la guardiana. Poi c'è l'*antigua*, una figura più grande, più una presenza divina. Penso sia questa la mia connessione con *Coatlicue*, la donna serpente, con *la Virgen de Guadalupe*, con ciò che le persone chiamano "dee". Comunque personalmente non mi piace molto la parola dea. Per me queste sono figure che incarnano una consapevolezza divina. Una coscienza divina alla quale le persone hanno soltanto dato dei nomi differenti. Se sei una *santera* c'è tutta quella *santería* che, per esempio, hanno gli *Orisha*, come *Yemayá* e *Oyá* (dea del vento). Se sei nativa americana c'è una figura chiamata la donna bisonte bianco, se sei cinese c'è *Quan Yin*, se sei indiana ci sono altri nomi, eccetera. I popoli danno semplicemente nomi diversi. Ciò che voglio fare è lasciare tutto questo come consapevolezza o coscienza. Perché se dai a queste forze una figura e un nome umani succede che inizi a limitarli e a limitare il loro potere. Per

questo le chiamo semplicemente figure culturali, come *la Llorona*, *Coyol-xauhqui*, la dea della luna e *la Virgen*. Sono tutte figure culturali e ciò che conta è la loro coscienza e le cose di cui sono consapevoli.

IKAS: Come ti senti rispetto all'attuale relazione tra gli scrittori chicani e le scrittrici chicane da un lato e le scrittrici chicane lesbiche contro le scrittrici/scrittori/chicane/i eterosessuali dall'altro? Senti che questi sono prima di tutto due blocchi separati senza alcuna connessione o anche lì avvengono degli attraversamenti di confine?

ANZALDÚA: Beh, sono d'accordo con te sul fatto che ci siano gruppi o categorie diverse. Per esempio c'è la vecchia avanguardia, con i vecchi scrittori maschi chicani come Rolando Hinojosa-Smith, Rudolfo Anaya e tutti gli altri scrittori e professori che sono cresciuti in quel periodo in cui leggevano uomini. Hanno molta paura dalle donne e si sentono molto minacciati da noi perché li stronchiamo per il loro sessismo, li mettiamo in discussione e li sfidiamo. Poi c'è la generazione più giovane di chicani. Non so se Francisco Lomelí [Università della California a Santa Barbara] ne fa parte, Hector Torres [Università del New Messico ad Albuquerque] ne fa di certo parte. Molti di questi scrittori critici, così come gli scrittori creativi, fanno parte della generazione più giovane. Siamo state noi i loro modelli. Per questo sono aperti verso di noi. La stessa cosa vale per le donne. La categoria di donne più vecchie, delle chicane etero molto convinte e che sostenevano i propri uomini, si sentivano un po' a disagio con le lesbiche e le femministe dure. È stato solo di recente che queste donne più vecchie hanno iniziato ad entrare nelle fila femministe. Ma allora, nei periodi in cui cercavo di pubblicare, mi hanno voltato le spalle. Loro non mi pubblicavano e nessun altro nella comunità chicana lo avrebbe fatto. E invece mi sono dovuta rivolgere alla comunità ebraica e a quella bianca. Adesso ci sono queste generazioni più giovani in giro, questi ragazzi, che sono un po' più aperti e che ci leggono. In un certo senso hanno la mente molto più aperta. Ciononostante ci sono ancora i blocchi tradizionali. Per esempio, ogni tanto succede che io vada all'Università e qualche ragazzo mi dica: «Oh io adoro *Borderlands*», ma poi si accorge che sono *queer*. Ne è scioccato, anche se non dovrebbe esserlo perché se ha letto altri miei libri dovrebbe già sapere che sono *queer*. A volte quelli che lo scoprono più tardi vogliono odiarmi, ma non possono odiarmi perché prima mi apprezzavano. Il *queer* è

ancora un problema con gli uomini ed è ancora una delle principali barriere che impedisce loro di leggermi.

IKAS: Che mi dici delle altre scrittrici e critiche chicane? Senti che potrebbe esserci un “gap generazionale” tra le affermate scrittrici chicane come te, Ana Castillo o Sandra Cisneros, che hanno iniziato a scrivere negli anni '80 e la generazione più giovane delle scrittrici chicane che hanno iniziato soltanto negli anni '90 come Josefina López, per esempio?

ANZALDÚA: Non penso. Una delle cose che ho notato è quanto bendisposte, affettuose e generose siamo le une verso le altre. Sandra Cisneros, per esempio, sostiene molto il mio lavoro. Poi ci sono Antonia Castañeda, Emma Perez, Chela Sandoval e Norma Alarcón. Ci occupiamo tutte dei lavori delle altre. Norma Alarcón ha basato tutto il suo lavoro sulla critica delle chicane. Due suoi saggi che ha scritto su di me sono usciti l'anno scorso, per esempio. Tey Diana Rebolledo dell'Università del Nuovo Messico ad Albuquerque – è un altro esempio. In genere direi che le professoresses, le chicane accademiche sono molto generose. C'è un po' di rivalità in più con le scrittrici creative. Ma penso di esserne fuori perché mi vedono come *gente grande*, qualcuno più vecchio e forse qualcuno che ha già molta esperienza.

IKAS: *Borderlands/La Frontera* è spesso considerata dai critici come un esempio di scrittura chicana post-coloniale. Cosa ne pensi?

ANZALDÚA: Beh, ci sono due modi di scrivere “post-coloniale”, uno con il trattino e l'altro senza. Quelli che usano il termine senza il trattino rientrano più nel tipo che si basa sul “noi-loro” e quelli che usano il trattino, tra cui io stessa, e ci consideriamo più o meno gli uni nelle mani degli altri. Va in entrambe le direzioni: è più uno scambio da entrambi i lati. Ho una parola che chiamo *nos-otras*, mettendo un trattino tra *nos* e *otras*. Il *nos* è il soggetto “noi”, cioè le persone che sono state al potere e hanno colonizzato gli altri. L'*otras* è le “altre”, il gruppo colonizzato. Poi c'è anche il trattino, la divisione tra di noi. Tuttavia dopo anni di colonizzazione succede che tutte le divisioni spariscano leggermente perché il colonizzatore o la colonizzatrice, nella sua interazione con il/la colonizzato/a, ne assume molte caratteristiche. E, ovviamente, chi colonizza filtra nelle nostre cose. Per questo non siamo né l'uno né l'altro; siamo veramente entram-

bi. Non c'è un puro altro; non c'è un soggetto puro, né un oggetto puro. Gli uni sono coinvolti nelle vite degli altri.

IKAS: Cosa ne pensi del post-colonialismo in genere, dal momento che la situazione chicana è molto diversa dall'esperienza post-coloniale delle ex-colonie dell'Impero Britannico?

ANZALDÚA: La maggior parte degli intellettuali post-coloniali scrive del proprio essere in esilio da un paese o da un altro. Parte del lavoro che sto facendo ora guarda a noi chicanos e al fatto che siamo degli esuli interni all'interno del nostro stesso paese. Ma c'è una differenza rispetto al post-colonialismo e sto cercando di articolarla nella scrittura. Nei circoli accademici c'è un pregiudizio contro ciò. Va bene ascoltare un nero come Homi Bhabha dalla Gran Bretagna – importarlo negli Stati Uniti e ascoltare lui e i suoi pensieri sulla post-colonialità – anziché prendere qualcuno dalla California che è un/a chicano/a e che ha vissuto altre cose. Se sei molto esotico, se per esempio vieni dall'Australia, dall'Africa, dall'India eccetera, questo ti legittima molto di più rispetto all'essere un esule interno. Ancora ora non riceviamo molta attenzione e spesso non siamo affatto ascoltati.

IKAS: Su cosa stai lavorando ora e quali progetti futuri hai in mente?

ANZALDÚA: Prima vorrei finire *La Prieta*, *The Dark One*, che sarà composto di 24 storie. Tutti i personaggi in queste storie erano *prietas*, ma comunque *prietas* diverse le une dalle altre, con nomi diversi, esperienze diverse, età diverse, eccetera. Ho iniziato a scrivere un paio di queste storie già nel 1978. E quindi questa intera raccolta ha attraversato fasi di sviluppo diverse. Circa sei anni fa mi sono accorta che non so come scrivere narrativa di finzione. Quello che avevo scritto fino ad allora era qualcosa di simile alle mie memorie, una sorta di autobiografia. Mi tratteneva il fatto che cercassi di attenermi alla verità, alle esperienze che erano realmente successe. Poi mi sono resa conto che per scrivere della narrativa devi essere libera, immaginare cose, esagerare, qualunque cosa di cui tu abbia bisogno per rendere il genere di realtà che stai cercando di trasmettere. Ho iniziato ad ascoltare le persone e a discutere delle loro scritture e dei loro metodi. Per poter imparare come scrivere queste storie ho preso degli appunti sul mio processo e li ho chiamati *Writing Outside La Prieta*. Questo testo parla delle mie idee per le storie, i punti in cui incontra-

vo dei problemi, come ho fatto la ricerca, eccetera. È stato molto interessante per me perché, in effetti, mi sono ritrovata ad avere due parti: *La Prieta*, la narrazione, da un lato e poi dall'altro gli appunti che raccontano come l'ho realizzata. Dopo *La Prieta* sto progettando di scrivere il seguito di *Borderlands* – frammenti teorici, molti dei quali saranno legati alla narrazione di finzione.

Comunque, una volta terminato *La Prieta*, *The Dark One*, mi voglio concentrare sulla lettura, sulla scrittura e sulla parola orale per un po'. Nel frattempo voglio lavorare su *Prietita and the grave robber*, un libro per ragazzi della scuola media. Una volta che avrò tolto di mezzo tutto questo, pubblicherò un manuale, una guida per scrittori e artisti. Sono già molto eccitata per questo manuale in modo particolare; mi piacerebbe davvero fare qualcosa del genere.

Poi ho un'altra serie di storie per un'altra raccolta che intendo pubblicare. Il titolo è *Fic diciannove*. Avrebbe dovuto essere *Fiction diciannove* originariamente, ma ho dovuto ridurlo a *fic diciannove* perché non si possono avere nomi troppo lunghi per i file del computer. Le storie di *Fic diciannove* sono più sperimentali, più eccentriche, più selvagge. Dimostrano che posso liberarmi un po' di più. Sto scrivendo anche poesie al momento. Sto lavorando a due libri di poesie, uno intitolato *Nightface* e l'altro *Tres Lenguas del Fuego* ("Tre lingue di fuoco").

Un altro progetto su cui sto lavorando è un libro su me stessa e sulla mia relazione con mia madre. Si chiamerà *Myself and (m)other*, io e mia madre/altra. Inoltre mi piacerebbe raccogliere in un libro tutte le interviste che mi sono state fatte. E poi ho il dizionario delle chicane in mente. Ho già iniziato a raccogliere delle voci. Sarà come un'enciclopedia che si concentra sulle chicane e sulla loro cultura.

Ah, quasi dimenticavo di dire che sto lavorando anche ad un romanzo adesso. Ho iniziato a delinearne la trama. Non ho ancora il titolo esatto. Per ora lo chiamo semplicemente Il Romanzo. Sarà molto più in là. La protagonista è una donna di nome Dolores e la sto modellando su mia sorella che si chiama Hilda. È la mia antitesi sotto ogni aspetto. Ma voglio farne la protagonista e voglio parlare di Hargill, la cittadina in Texas dove siamo cresciute, e trasformarla in racconto.

Infine, oltre a tutti questi progetti, prima o poi voglio realizzare una quarta antologia. E la quarta antologia sarà composta solo di chicane e latinas, anziché di tutte le donne di colore.

IKAS: Così ci dobbiamo aspettare molti libri e lavori da parte tua nei prossimi anni. Non vedo l'ora che arrivino.

ANZALDÚA: So che è un grosso lavoro e probabilmente morirò prima di aver realizzato tutti i miei programmi e progetti. Sai, con il mio diabete non si sa mai, perché per le persone che soffrono di diabete la mortalità è molto incerta. Ma spero di essere fortunata e di riuscire a completare quanto più possibile.

(Traduzione di Angela D'Ottavio)

Le artiste chicane: esplorare Nepantla, el Lugar de la Frontera*

Gloria Anzaldúa

Mi fermo davanti al corpo smembrato della *diosa de la luna*, Coyolxauhqui, figlia di Coatlicue. Gli occhi della dea guerriera sono chiusi, sulle sue guance sono incise delle campanelle, la testa è a forma di chiocciola. Suo fratello, Huitzilopochtli,^a il Colibrì Mancino, l'aveva decapitata. Le sue ossa sporgono dalle cavità. Continuo a fissare l'immensa pietra rotonda della *diosa*. Sembra volersi spingere contro la resistenza dell'orbita lunare. Percepisco un impeto latente di energia, ma allo stesso tempo sento una quiete senza tempo che, pazientemente, attende di esplodere in movimento.

Qui davanti ai miei occhi, a Denver, nel Museo di Storia Naturale, nel giorno dell'apertura della mostra dedicata a *Gli Aztechi: il Mondo di Montezuma*, ritrovo la cultura dei *nuestros antepasados indigenas*. Poi mi chiedo che senso ha per una *jotita* come me, una chicana queer, una *mexicatejana*, entrare in un museo e guardare quelli oggetti indigeni che una volta erano stati adoperati dai miei stessi antenati? È qui, in questo museo, in mezzo ad antichi artefatti e al loro lignaggio *mestizo* che troverò la mia identità storica indiana?

Appena tiro fuori un blocchetto di fogli per appuntarmi qualcosa sugli artefatti in creta, in pietra, in giada, in piuma, in paglia e in tela, so-

* Il saggio fu pubblicato, col titolo *Chicana Artists: Exploring Nepantla, el Lugar de la Frontera*, su «NACLA Report on the America» (27, n. 1, July-August 1993, pp. 163-169). Fu ripubblicato, con lo stesso titolo, in A. Darder - R. D. Torres (eds.) *The Latino Studies Reader. Culture, Economy and Society*, repr. Malden (Mass.), Blackwell, 1999, pp. 163-169. Si ringrazia NACLA [North American Congress on Latin America] (www.nacla.org) per l'autorizzazione alla traduzione.

no sconcertata perché mi rendo conto che sto passivamente consumando e appropriandomi di una cultura indigena. Mi avvicino alla base serpentina di un tempio ricostruito, alto 16 metri, dove gli Aztechi offrivano al dio sole sacrifici umani lasciando orme rosse di sangue. Nell'aria intorno a me si susseguono commenti critici e privi del minimo spessore culturale di visitatori bianchi che, mentre inorridiscono dinanzi allo spettacolo degli Aztechi assetati di sangue, sono sbalorditi dalla meraviglia e assorbono voracemente le immagini esoticizzate. So di essere anch'io una consumatrice di meraviglie, ma sento che queste opere d'arte fanno parte del mia storia – perciò la mia appropriazione è differente da quella indebita degli “outsiders”.

Sono ancora una volta colpita da quanto le artiste e le scrittrici chicane sentano l'impatto delle antiche forme artistiche messicane, dei cibi e delle tradizioni. *Sus símbolos y metáforas todavía viven en la gente chicana/mexicana*. Questo senso di connessione e di comunità spinge le artiste e le scrittrici chicane ad approfondire, setacciare e rielaborare le immagini native. Restituiamo queste immagini in maniera coerente, in versioni rivitalizzate e modernizzate per il teatro, il cinema, le performance artistiche, la pittura, la danza, la scultura e la letteratura. *La negación sistemática de la cultura mexicana-chicana en los Estados Unidos impide su desarrollo haciéndolo este un acto de colonización*.^b Come popolazione siamo stati derubati della nostra storia, della lingua, dell'identità e dell'orgoglio e per questo proviamo spesso a ricostruire quello che abbiamo perso scavando immaginativamente nelle nostre radici culturali e convertendo le nostre scoperte in arte.

Mi viene in mente l'opera di Yolanda López *Portrait of the Artist as the Virgin of Guadalupe* (1978) in cui è dipinta una donna chicana/messicana che, correndo, viene fuori da un'aureola ovale di raggi – ma a me sembrano più spine. In una mano la donna tiene stretto il mantello tradizionale della *virgen*, nell'altra un serpente. Indossa delle scarpe da ginnastica, i suoi capelli sono corti, le sue gambe nude e forti – sembrerebbe proprio lesbica. Il *Portrait* rappresenta la rinascita culturale della lotta di liberazione delle chicane dai ruoli oppressivi legati al genere sessuale.¹

¹ Cfr. Amalia Mesa-Bains, *El Mundo Femenino: Chicana Artists of the Movement- A Commentary on Development and Production*, in Richard Griswold Del Castillo, Teresa McKenna e Yvonne Yarbo Bejarano (eds.), *CARA, Chicano Art: Resistance and Affirmation*, Los Angeles, Wight Gallery, University of California, 1991.

Ricordo quando a metà degli anni Settanta mi recai a far visita a Santa Barraza, un'artista chicana *tejana* con cui parlai della mescolanza e dell'appropriazione dei simboli culturali e delle tecniche delle artiste in cerca delle loro radici spirituali e culturali. Mentre gironzolavo nel suo studio di Austin, il mio sguardo fu rapito dalla bellezza vivida dell'iconografia della *Virgen de Guadalupe* presente sui muri e sui disegni sparpagliati qua e là su tavoli e scaffali. *La gente chicana tiene tres madres*. Tutte e tre sono delle mediatrici: *Guadalupe*, la madre vergine che non ci ha mai abbandonato; la *Chingada* (*Malinche*), la madre violata che noi abbiamo abbandonato; e la *Llorona*, la madre che cerca i suoi figli perduti ed è una combinazione delle prime due madri. La Chiesa è ricorsa a *Guadalupe* per far passare l'oppressione istituzionalizzata e per placare gli indiani, i *mexicanos* e i chicani. In parte, la vera identità di tutte e tre le madri è stata sovvertita per renderci docili e tenaci (*Guadalupe*), per farci vergognare del nostro lato indiano (la *Chingada*) e per farci diventare infinitamente pazienti (la *Llorona*). Questa confusione ha incoraggiato la dicotomia *virgen/puta*. Le tre *madres* sono le figure culturali che noi, artiste e scrittrici chicane, "ri-leggiamo" nelle nostre opere.

Adesso, a sedici anni di distanza, Barraza si sta dedicando alle interpretazioni dei codici pre-colombiani come forme di recupero dell'identità culturale e storica *mestiza*. I suoi "codici" sono accompagnati da *milagros* ed *ex votos*.² Utilizzando un genere d'arte popolare, Barraza crea delle pitture votive su latta note come *retablos*. Si tratta di pitture popolari tradizionali che raccontano di piccoli miracoli ricreati sul metallo, materiale che fu introdotto in Messico dagli spagnoli durante il periodo coloniale. Uno dei suoi *retablos* votivi è quello della *Malinche* fatto di *maguery*, anche nota come agave americana. (Per Barraza il cactus del *maguery* è simbolo di rinascita). Come quelle di molte artiste chicane, le sue opere esplorano «simboli e miti indigeni messicani in un contesto storico e contemporaneo in cui incarnano una strategia di resistenza all'oppressione e all'assimilazione».³

² Si veda il saggio senza titolo nel catalogo d'arte di Luz María ed Ellen J. Steker in *Santa Barraza*, 8 Marzo-11 Aprile, 1992, La Raza/Galería Posada, Sacramento, California.

³ Citato in Jennifer Heath, *Women Artists of Color Share World of Struggle*, «Sunday Camera», 8 Marzo, 1992, p. 9 C.

Mi interrogo sulla genesi dell'*arte de la frontera*. La *border art* ricorda le sue radici – l'arte sacra e quella popolare sono spesso la stessa e unica cosa. Mi vengono in mente i *nichos* (nicchie o spazi appartati) e i *retablos* che ho visto recentemente in diverse gallerie e musei. I *retablos* si trovano all'interno di scatole aperte di legno, di latta o di cartone. Queste piccole scatole, le *cajitas*, contengono figure tridimensionali come la *virgen*, foto di antenati, candele e rametti di erbe legati tutti insieme. Si tratta di installazioni molto piccole. Le mie le ricavo dai pacchetti delle sigarette o dai cestini della frutta che trovo tra i rifiuti per strada prima che venga ripulita. Ci sono diverse varietà di *retablos*: da quelli prettamente tradizionali a forme più moderne e astratte. Santa Barraza, Yolanda López, Marcia Gómez, Carmen Lomas Garza e altre artiste chicane mettono in relazione la loro arte con la vita di tutti i giorni, instillando in entrambe valori politici, sacri ed estetici. *Haciendo tortillas* diventa un vero e proprio rituale sacro nelle arti letterarie, visuali e performative.⁴

Ponendosi criticamente verso le rappresentazioni più antiche, tradizionali ed equivocate relative a confine tra Messico e Stati Uniti, la *border art* tenta di rappresentare il "mondo reale" *de la gente* ritratta nella sua quotidianità. Ma riesce a rappresentare quel mondo e quella gente ben oltre la mera superficie delle fette di vita quotidiana. Se si riesce a guardare oltre il limite del tangibile, si intravede la connessione con il mondo spirituale, con il mondo sotterraneo e con altre realtà. Nel "mondo antico", l'arte era/è tanto funzionale e sacra quanto estetica. Dopo la divisione tra arte alta e bassa, i curatori occidentali di eventi d'arte hanno assegnato al *metate* (una pietra liscia, porosa e vulcanica a forma di matterello e utile per preparare *tortillas* di grano) e al *huipil* (un tipo di camicia guatemalteca) un posto nei musei.⁵

Mi avvicino ad un armadietto di vetro dietro il quale è custodito lo scheletro di un giaguaro che tiene in bocca una pietra ed è accovacciato

⁴ Cfr. il libro bilingue per l'infanzia *Family Pictures/Cuadros de familia* di Carmen Lomas Garza (San Francisco, Children's Book Press, 1990) e in particolare *Camas para soñar/Beds for dreaming*.

⁵ *Huipiles* maya sono un tipo di camice larghe rettangolari che descrivono l'universo maya ritraendo il mondo come un diamante. I quattro lati del diamante rappresentano i limiti di tempo e spazio, mentre i diamanti più piccoli ad ogni angolo indicano i punti cardinali. La tessitrice mappa il paradiso e l'inferno.

su un telo di stoffa. La pietra rappresenta il cuore. I miei pensieri ripercorrono il simbolismo religioso e spirituale del giaguaro dalle sue origini olmeche alle maschere dei nostri giorni indossate da individui che non sono più al corrente della relazione tra il giaguaro e la pioggia, né tanto meno ricordano che tra Tlaloc, il giaguaro, il serpente e la pioggia vi è una strettissima connessione.⁶ Attraverso i secoli una cultura viene a contatto con un'altra influenzandola, trasmettendo le sue metafore e le sue divinità prima che essa muoia. (Le metafore *sono* le divinità). La nuova cultura adotta, modifica ed arricchisce queste immagini e, a sua volta, contribuisce a modificarle. Questo processo si ripete fin quando i significati originali delle immagini non hanno raggiunto l'inconscio. Da qui emergono così una serie di immagini che risultano più significative per la cultura e l'epoca dominante. Tuttavia, l'artista sarà ancora in grado, ad un certo livello, di porsi in relazione con quella fonte inesauribile e inconscia di significati, di stabilire una relazione con quello stato *nepantla* di transizione fra periodi temporali e di confine tra le culture.

Nepantla è la parola nahuatl per indicare uno stato *in-between*, in quel terreno incerto che attraversiamo quando ci spostiamo da un luogo ad un altro, quando passiamo da una classe, una razza o un genere ad un'altro, o quando viaggiamo dall'identità del presente ad una nuova. Quando il migrante messicano deve attraversare le recinzioni di filo spinato per entrare nell'ostile "paradiso" *del norte*, cioè negli Stati Uniti, sperimenta lo stato di *nepantla*. Altre persone possono trovarsi a vivere in questo spazio transitorio sconcertante: chi deve affrontare il rifiuto per la propria identità eterosessuale costruita/presunta e deve dichiarare, rendere pubblico e dare voce al proprio essere lesbica, gay, bi- o transessuale. Allo stesso modo, può disorientare l'attraversamento dei confini di classe – in particolare, nel passaggio dalla classe operaia alla classe e ai privilegi del ceto medio. Vive nella condizione di *nepantla* l'artista chicana emarginata e affamata che d'improvviso vede le sue opere in mostra nei maggiori musei o vendute per migliaia di dollari in gallerie molto prestigiose; o la scrittrice, un tempo sconosciuta, che ritrova di colpo le proprie opere inserite nei programmi dei corsi di ogni professore. Per le donne artiste *nepantla* è una condizione costante; la dislocazione è la norma. Le ar-

⁶ Roberta H. Markman e Peter T. Markman (eds.), *Masks of the Spirit: Image and Metaphor in Mesoamerica*, Berkeley, University of California Press, 1989.

tiste chicane si dedicano a “leggere” quella condizione di *nepantla* e quel confine.

La mia idea sulle terre di confine coincide con quella di cui parla Jorge Luis Borges in *Aleph*: quel luogo sulla terra che racchiude, al suo interno, tutti gli altri luoghi. Tutti coloro che risiedono in questo luogo – nativi o migranti, di colore o bianchi, queer o eterosessuali, di questo lato del confine o *del otro lado* – sono *personas del lugar*, gente del posto ciascuno dei quali vive la frontiera e la condizione di *nepantla* in modi differenti.

La frontiera è un luogo storico e metaforico, *un sitio ocupado*, una terra di confine occupata dove artisti singoli e gruppi di lavoro trasformano lo spazio e rendono il Messico e gli Stati Uniti un unico territorio nazionale. La border art si occupa delle identità in mutamento, dell'attraversamento dei confini e dell'ibridismo. Ma esistono altre frontiere oltre a quella tra Messico e Stati Uniti. *Wuthering Heights* (1990) è un dipinto ad olio di Juan Davila, artista di origine cilena, in cui è ritratto Juanito Leguna, un travestito sanguemisto, meticcio. Il suo corpo è un simulacro apparecchiato come madre fallica con petto villosa e seni sospesi.⁷ Un altro artista latino, Rafael Barajas (che firma le sue opere con lo pseudonimo “El Fisgón”),^c ha realizzato un'opera multimediale intitolata *Pero eso sí...soy muy macho* (1989). Il soggetto è un messicano che indossa il proverbiale sombrero, appoggiato ad un cactus mentre fa la siesta, una bottiglia di tequila per terra, una cintura con guaina che pende da un ramo del cactus. Ma dal poncho spunta la sua gamba, si intravedono calze da donna, il reggicalze e i tacchi alti. Tutto rimanda ad un'altro tipo di attraversamento del confine – l'oscillazione di genere (*gender-bending*).⁸

Secondo l'antropologo Edward Hall, fin da piccolissimi cerchiamo di acquisire un orientamento dello spazio che ha a che fare con la sopravvivenza e la sanità mentale. Quando ci sentiamo disorientati rispetto a quello spazio corriamo il rischio di diventare psicotici.⁹ Metto in discussione

⁷ Si veda Guy Brett, *Transcontinental: An Investigation of Reality*, London, Verso, 1990.

⁸ Cfr. *ex profeso, recuento de afinidades colectiva plástica contemporánea: imágenes: gay-lésbicas-eréticas* realizzata dal Circolo culturale gay di Città del Messico ed esposta al Museo Universitario del Chope durante la settimana culturale dell'omosessualità, 14-23 giugno, 1989.

⁹ Qui la citazione testuale: «Ognuno di noi è soggetto ad una interiorizzazione del-

questa concezione – sentirsi disorientato nello spazio è la condizione “normale” per noi *mestizas* che viviamo nelle terre di confine. È un modo sano per fare fronte al ritmo accelerato di questo pianeta complesso, inter-dipendente e multiculturale. Sentirsi disorientato nello spazio equivale a vivere *en nepantla*, a sperimentare alternanze di dissociazione di identità, crolli e ricostruzioni. Il confine è in uno stato costante di *nepantla*, ed è analogo al pianeta.

Per questo motivo la frontiera è metafora sempre presente nell'*arte de la frontera*, un tipo di arte che si occupa di temi quali l'identità, l'attraversamento dei confini e il simbolismo ibrido. Il confine tra Messico e Stati Uniti è un luogo in cui culture differenti entrano in “contatto” l'una con l'altra; per cui le sue fondamenta mobili, permeabili, flessibili, ambigue, si prestano a immagini ibride. La frontiera è il luogo della resistenza, della rottura, dell'implosione e dell'esplosione, della ricomposizione di frammenti per creare nuovi assemblaggi. Le artiste^d della frontiera *cambian el punto de referencia*, rompono la netta separazione tra le culture e creano nelle loro opere d'arte una cultura ibrida, una *mestizada*. Ogni artista ha una propria collocazione in questo “*lugar*” di confine e fa a pezzi il “posto” per poi ricrearlo. Nel giugno del 1992 il Centro Culturale di Tijuana ha ospitato una mostra intitolata “*Imágenes de la Frontera*”.¹⁰ La serie di opere sulla frontiera di Malaquís Montoya e *Dos Mundos*, la stampa singola di Irene Pérez, sono esempi di temi concernenti la soggettività multipla, scissa, e del rifiuto della scissione da parte dell'artista della frontiera, che crea una contro-arte.

La condizione di *nepantla* è l'habitat naturale delle artiste, e più specificamente delle artiste *mestizas* che, vivendo sul confine, condividono le tradizioni di due o più mondi e acquisiscono una doppia nazionalità. Creano così un nuovo spazio artistico – una cultura *mestiza*. Ma, in si-

lo spazio fisso acquisita nei primi stadi della vita. Il nostro orientamento nello spazio è legato alla sopravvivenza e alla sanità mentale. Essere disorientato nello spazio significa essere psicotico». Cfr. Edward T. Hall e Mildred Reed Hall, *The Sounds of Silence*, in James P. Spradley and D. W. McCurdy Boston (eds.) *Conformity and Conflict: Readings in Cultural Anthropology*, Little, Brown, 1987.

¹⁰ La mostra faceva parte del *Festival Internacional de la Raza '92*. Le opere d'arte erano state prodotte nei *Silkscreen Studios of Self Help Graphics*, Los Angeles, e negli studi di Strike Editions ad Austin, Texas. *Self Help Graphics* e la *Galería Sin Fronteras*, Austin, Texas, organizzarono le mostre.

lenzio, mi sento ripetere: guardarti bene dal *romance del mestizaje*. *Puede ser una ficción*. Io e altre scrittrici/artiste de la *frontera* abbiamo investito nel *mestizaje*. Il *mestizaje*, non il chicanismo, è la nostra realtà. Il *mestizaje* è il cuore della nostra arte. Noi sanguiniamo nel *mestizaje*, ci nutriamo e sudiamo e versiamo lacrime nel *mestizaje*. Ma la chicana è dentro la *metstiza*.

Ci si imbatte in molti ostacoli e pericoli quando si attraversa la condizione di *nepantla*. Dall'esterno, la cultura popolare e le istituzioni artistiche minacciano di appropriarsi delle artiste della frontiera. Questi "outsiders" saltano sul carro delle artiste della frontiera e si appropriano del loro territorio. L'attuale depressione economica che senza precedenti, a seguito dei tagli ai fondi statali, ha colpito il campo artistico, mette a rischio il lavoro delle *artistas de la frontera*. La sponsorizzazione di società che valutano i progetti secondo criteri basati sui "valori familiari" spinge gli artisti multiculturali a stringere i denti dinanzi all'instabilità finanziaria e professionale in cui vivono.

Entro nel negozio del museo azteco e trovo piume, fiori di carta e statue di ceramica che rappresentano le dee della fertilità vendute dieci volte il costo a cui sono vendute in Messico. La *border art* sta diventando alla moda in tempi neo-postcoloniali in cui viene incoraggiato il turismo artistico e il plagio della cultura popolare. Naturalmente non c'è nulla di nuovo nella colonizzazione, nella commercializzazione e nel consumo dell'arte etnica (e dell'arte di scrittrici e artiste queer) a parte il fatto che ora se ne stia appropriando la cultura popolare. La diversità è diventata un prodotto venduto in TV, sui cartelloni pubblicitari, sulle passerelle delle sfilate di moda, sulle vetrine dei grandi magazzini, e poi sì, anche nei corridoi degli aeroporti e nei negozi "regionali" dove si può acquistare un vasetto di salsa *picante* Tex-Mex, su cui è incollata una stampa del *Saguaro* dell'artista Navaho R.C. Gorman o del *Chili dog* di Robert Arnold, e dove si può bere una margarita alla Cantina di Rosie.

Mentre tocco il pendente a forma di armadillo che porto al collo, penso che le artiste *de la frontera* devono far crescere dei gusci protettivi. Entriamo nel silenzio, nell'intimo, ci mettiamo in ascolto dei sentimenti e del *cenote* interiore, la riserva creativa in cui confluiscono le energie della terra, del mondo femminile e dell'acqua. Ci abbandoniamo al ritmo e alla grazia delle nostre opere artistiche grazie alle quali attraversiamo il confine raggiungendo altri livelli soggettivi di consapevolezza, pas-

siamo a nuovi e differenti terreni di *mestizaje*. Alcune di noi possiedono un alto senso de *la facultad*, e molte riescono a intuire cosa ci riserva il futuro. Tuttavia, a causa del clima politico, non riusciamo a stare lontano dalla realtà. Infatti, le artiste della frontiera sono artiste impegnate. Molte di noi sono attive politicamente nelle proprie comunità. Se disconnesse da *la gente*, le artiste della frontiera appassirebbero nella solitudine. La comunità alimenta il nostro spirito e le risposte che riceviamo dai nostri "lettori" ci spingono a continuare a lottare attraverso la nostra arte e i nostri interventi estetici che sovvertono il genocidio culturale. La *border art* sfida e sovverte l'imperialismo degli Stati Uniti e si schiera contro l'assimilazione avanzata sia dagli Stati Uniti che dal Messico, riconoscendo pur tuttavia la sua affinità con entrambe le culture.¹¹

Artista "chicana", artista della "frontiera". Questi sono i termini usati per definire le identità. Le definizioni creano aspettative. I poeti bianchi non scrivono "bianco" davanti ai loro nomi, né tanto meno vengono chiamati "bianchi". Non è la definizione di artista della "frontiera" solo un altro modo per privare l'artista di legittimità, indicando che occupa una posizione inferiore a quella dell'artista senza aggettivazione? Si tratta forse di una definizione tesa a segnalare che l'artista chicana è in grado di esprimersi solo attraverso soggetti e forme artistiche etniche, popolari e regionali? Ma la cultura dominante consuma, divora totalmente l'artista etnica, assorbe la sua vitalità, e poi rigetta il guscio vuoto e le etichette (come ispanica). Se l'artista etnica non fa sentire forte la sua voce e non si batte abbastanza per nominare se stessa, la sua identità sarà plasmata dalla cultura dominante. Fin quando non vivremo in una società in cui gli individui saranno più o meno uguali, continueremo ad aver bisogno di queste etichette per resistere alla forza dell'assimilazione.

Le idee artistiche incubate e sviluppate secondo un certo ritmo sono mature: ora è il tempo della *border art*, un'arte che va oltre il pittorico. Dipinge sia l'anima *del artista* sia l'anima *del pueblo*. Ha a che fare con chi narra le storie e con quali racconti e quali storie sono narrate. Chiamo questa forma di narrativa visuale *autobistoria*. Essa va al di là dell'autoritratto tradizionale e dell'autobiografia; in quanto racconto della storia

¹¹ Tra le gallerie alternative e i centri d'arte che lottano contro l'assimilazione ci sono il *Guadalupe Cultural Arts Center* a San Antonio, Texas, il *Mexic-Arte Museum* e la *Sin Fronteras Gallery* ad Austin, Texas, e il *Mission Cultural Center* a San Francisco.

personale della scrittrice/artista, include anche la storia culturale dell'artista. I *retablos* che ho creato non sono solo la rappresentazione di me stessa, ma della cultura chicana. *El arte de la frontera* si fonda su basi comunitarie e accademiche e, infatti, molte artiste chicane hanno conseguito un M.A. e un Ph.D., o occupano posizioni accademiche precarie ai margini delle università. Sono sovraccaricate, ignorate, non entrano in ruolo, e si vedono negate il sostegno che meriterebbero. Per realizzare, esporre e vendere le loro opere, e per sopravvivere, *los artistas* hanno dovuto associarsi in forme collettive.¹²

Attraverso la sala della mostra. Dei codici sono appesi ai muri. Fisso i geroglifici. La storia e la cultura di un popolo è incisa su della carta ricavata dalle foglie del *maguey*. Tracce sbiadite di inchiostro rosso, blu e nero lasciate da artisti, scrittori e studiosi. Il passato è appeso dietro a un vetro. E noi, spettatori del presente, giriamo e rigiriamo intorno al passato racchiuso in una teca di vetro. Mi chiedo chi ero nel passato, chi sono adesso. L'artista della frontiera reinventa continuamente se stessa. Attraverso l'arte, l'artista chicana è in grado di rileggere, ri-interpretare, ri-immaginare e ricostruire tanto la cultura del suo presente quanto quella del suo passato. L'artista è privilegiata da questa capacità di costruire il significato e la cultura e diventa particolarmente visibile in quanto icona culturale per le sue comunità etniche.

Ma ci sono degli svantaggi nel detenere il potere artistico e culturale: si è sottoposti a tensione costante che induce a produrre, si è investiti del compito di rappresentare l'intero *pueblo* e di assumersi sulla propria *espalda* tutto il peso del bagaglio culturale etnico, mentre si cerca di sopravvivere nel mondo dei *gringos*. Il potere, e la ricerca di ancora altro potere, potrebbe creare un individuo egocentrico o un'immagine pubblica ingannevole, una di quelle che fa credere all'artista di renderla accetta al pubblico. Il potere incoraggerebbe una spinta motivazionale fine a se stessa: tutte le artiste devono auto-promuoversi per ottenere fondi, per esse-

¹² Per una discussione dei poster, almanacchi, calendari e cartoni chicani che uniscono «immagini e testi per rappresentare tanto questioni relative alla comunità quanto temi storici e culturali», e che metaforicamente mettono in connessione le lotte chicane per l'auto-determinazione con la rivoluzione messicana stabilendo «un continuum culturale e visivo attraverso le frontiere», si veda *Gráfica/Urban Iconography* di Tomás Ybarra-Frausto in *Chicano Expressions: A New View in American Art*, April 14-July 31, 1986 (New York: INTAR Latin American Gallery, 1986), pp. 21-24.

re pubblicate, per assicurarsi spazi espositivi, e per ricevere buone recensioni. Ma per molte questo darsi da fare prende il sopravvento sulla creazione artistica.

La scrittrice/artista chicana è arrivata sul mercato. Il problema ora è come resistere alla cultura corporativa e, allo stesso tempo, richiedere e assicurarsi il suo patrocinio; come ottenere fondi senza ricorrere alla “commercializzazione” della propria opera. Ma l’artista della frontiera è complice nell’appropriazione della sua arte da parte dei mercanti d’arte che contano? E se così fosse, questo costituirebbe una sorta di imperialismo auto-imposto? Ricavando *plata*, denaro, dalla vendita della sua scultura, l’artista “lo fa”. Denaro significa potere. L’accesso al privilegio che proviene dal denaro e dal riconoscimento possono catapultare l’artista in uno stato *nepantla* confusionale.

Infine, mi ritrovo dinanzi alla statua ricostruita de *el dios murciélagu*, dissotterrato di recente, il dio pipistrello con grandi orecchie, zanne e con una lingua protrudente, che rappresenta il vampiro associato con la notte, il sacrificio del sangue e la morte. Immediatamente associo il vampiro con una fase della vita degli artisti della frontiera: la caverna buia della creatività in cui sono sospesi a testa in giù, posizione che consente loro di assumere un altro punto di vista e che implica il passaggio ad altra forma di comprensione. Potrebbe anche comportare la trasposizione del vecchio sé in uno nuovo – la morte del vecchio io e dei vecchi modi di essere, rompendo le precedenti nozioni circa chi sei. Paura del buio, *susto*, quando ogni pulsante è premuto. La persona della frontiera si sposta costantemente attraverso il canale della nascita, *nepantla*. Se ti fermi troppo tempo nello stato di *nepantla*, il rischio è quello di rimanere bloccato, di causare un parto podalico o dare vita a un feto morto.

Mi chiedo quale valore assumerà la figura del vampiro per le altre chicane, in che simbolo artistico lo trasformeranno, e quale lotta politica rappresenterà. Forse il *murciélagu* interroga l’identità collettiva inconscia e personale dello spettatore e i legami con i suoi antenati, *los muertos*. Sullo sfondo della *border art* ombreggia sempre lo spettro della morte. Spesso *las calaveras* (scheletri e teschi) svolgono un ruolo prominente e non solo en el *día de los muertos* (2 Novembre). *De la tierra nacemos*, siamo nati dalla terra, *a la tierra regresaremos*, e alla terra faremo ritorno, *a dar lo que ella nos dió*, per restituirle ciò che ella ci ha concesso. Sì, ripeto a me stessa, la terra mangia i morti, *la tierra se come los muertos*.

Esco dalla sala della mostra sugli aztechi. È il 26 settembre, *mis cumpleaños*.^f Vado in cerca del tavolo col computer, digito la data della mia nascita e lì sullo schermo appare il mio anno di nascita e del mio onomastico secondo il calendario azteco: 8 Coniglio, 12 Cranio. Nella cultura azteca mi sarei chiamata Matlactli Omome Mizuitzli. Incollo la mia tabella sotto i timbri di gomma rotanti, tengo premuto, la tiro fuori e guardo la stampa del pittogramma del coniglio (simbolo di paura e di fuga) e del cranio (notte, sacrificio di sangue e morte). Si tratta di simboli appropriati alla mia vita, mormoro fra me e me. È così, *raza. ¿y qué?*

Mi chiedo quale sarà il futuro dell'*arte fronterizo*. La soggettività multipla e scissa dell'artista della frontiera, artefice di diverse contro-arti, continuerà ad esistere, ma con un movimento parallelo in cui al centro della lotta non è lo scontro culturale basato sulle dicotomie noi/loro, *insiders/outsiders* e in cui verrà reso manifesto il rifiuto alla scissione. Noi siamo sia *nos* (noi) che *otras* (altre) – *nos/otras*.

La mia mente passa in rassegna un'immagine dopo l'altra. C'è qualcosa che mi riguarda e che non va, penso a chi e cosa sono, ai 200 "artefatti" che ho visto. Tiro fuori il mio "tema di nascita". Sì, le radici culturali sono importanti,^g *but I was not born at Tenochtitlan in the ancient past nor in an Aztec village in modern times. I was born and live in that in-between space, nepantla, the borderlands. Hay muchas razas running in my veins, mezcladas dentro de mi, otras culturas that my body lives in and out of. Mi cuerpo vive dentro y fuera de otras culturas and a white man who constantly whispers inside my skull. For me, being Chicana is not enough. It is only one of my multiple identities. Along with other border gente, it is at this site and time, en este tiempo y lugar where and when, I create my identity con mi arte.*^h

(Traduzione di Annarita Taronna)

^a A partire dalla mitologia azteca nelle raffigurazioni artistiche Huitzilopochtli viene ritratto come un colibrì del sud, oppure con le piume dello stesso uccello che adornano la testa e la gamba sinistra (n.d.t.).

^b Negli Stati Uniti la negazione sistematica della cultura messicana-chicana ne impedisce lo sviluppo e si attesta come vero e proprio atto di colonizzazione (n.d.t.).

^c Il ficcanaso (n.d.t.).

^d Quando nel testo originale ricorre il generico *border artist*, si è ritenuto opportuno introdurre in italiano la specificazione di genere e tradurre con «le artiste della frontiera» per coerenza con il titolo di questo stesso saggio dedicato alle “Chicana Artists” (n.d.t.).

^e *Cenote* è il nome dato in America Centrale e Messico meridionale a un tipo di grotta con presenza di acqua dolce. Il nome deriva dalla parola Maya *dz'onot*. Attualmente il termine è usato anche per descrivere fenomeni carsici simili in altre nazioni come l'Australia, dove sono semplicemente chiamati *sinkholes* e contengono profondi laghi di acqua dolce con trasparenza cristallina che attirano speleosub da tutto il mondo (n.d.t.).

^f Nella copia di questo saggio, conservata presso la Benson Library, la data del 28 settembre era stata corretta a penna in 26, quasi sicuramente dalla stessa Anzaldúa, come sembra suggerire la sua calligrafia (n.d.c.).

^g Concordo con la scelta della traduttrice di lasciare in originale questa ultimissima parte del saggio, dove prende corpo un rovesciamento tipografico straordinario: da «but I was not born» fino alla chiusura, l'inglese è in corsivo, connotato quindi come lingua straniera, e lo spagnolo è in caratteri normali, connotato quindi come lingua nativa. L'identità che Anzaldúa si è creata con la sua arte attraverso il percorso nel museo e nella scrittura, ha riacquisito radici, lingua e segni messicani, e politicamente rovescia l'atto di conquista americana, esercitata oltre che con l'esproprio di terre e nazionalità, con l'esproprio linguistico (n.d.c.).

Se si aggiunge che immediatamente prima ha rintracciato, grazie al computer – artifact del presente – il calendario, il nome e il tema della nascita aztechi, si perviene a toccare con occhi e mani la complessità culturale che lei stessa rappresenta, la denuncia degli atti di colonizzazione, e la resa in arte, da *border artist*, dei contenuti (n.d.c.).

^h «[M]a io non sono nata a Tenochitlan nell'antico passato, né in un villaggio azteco nei tempi moderni. Sono nata e vivo nel cosiddetto spazio *in-between*, *nepantla*, terre di confine. Molte razze scorrono nelle mie vene, mischiate dentro di me, altre culture vivono dentro e fuori il mio corpo. Il mio corpo vive dentro e fuori dalle altre culture e un uomo bianco che continuamente mi sussurra nella testa. Per me, essere chicana non è abbastanza. È solo una delle mie molteplici identità. Insieme ad altra gente della frontiera, è in questo luogo e tempo, en este tiempo y lugar, dove e quando creo la mia identità con la mia arte» (n.d.t.).

*Abitare terre a confini instabili:
dalle borderlands al Nepantla, il luogo delle trasformazioni*

Paola Zaccaria

Perché una trentenne d'origine tejana, una mestiza chicana,¹ parola che grosso modo vuol dire messico-americana,² di settima generazione (che detto così non significa nulla, ma se si sfoglia la storia americana all'indietro significa che i suoi antenati risiedevano per diritto di nascita esattamente nella zona in cui lei è nata, nel Sud del Texas, terra che fino al 1845 appartenne al Messico, nell'area dell'attuale confine fra Messico e Stati Uniti segnato fino all'estate di quest'anno dalla fluidità del fiume Rio Grande/Rio Bravo, che si offriva d'accompagnare con l'abbraccio di acque poco profonde il passaggio dei wetbacks-mojados-attraversatori a nuoto, ed è al momento violentato dal cemento "armato" del muro in costruzione che infigge i suoi ferri nella terra che, da sé, non conosce confine, per tenere fuori dai "confini nazionali" americani i clandestini messicani, e impone alla "gente di mezzo", gli abitanti di Brownsville, McAllen, Hidalgo-Reynosa, etc., l'ennesima "herida abierta"); perché una che fugge dalla pesantezza conservatrice e patriarcale del profondo Sud-Ovest americano, cercando in qualche modo di allontanarsi da

¹ Nei miei scritti, a partire dal 2004, non uso i corsivi per sottolineare i termini stranieri. Avendo scelto come orizzonte entro cui parlare e relazionarmi con le diverse testualità e soggettività, l'ospitalità "incondizionale" (cfr. Derrida, in particolare 1997 e 2000) e la tensione verso la traduzione interculturale, la mia scelta vuole contribuire alla non stigmatizzazione della sola differenza dell'altro. In questo saggio, tuttavia, nelle citazioni, verrà rispettato l'uso del corsivo per parole spagnole, quando presente nelle opere di Anzaldúa, la quale nei lavori ultimi abolì il corsivo.

² Per uno studio sulle origini e significati della parola, vedi Corti (1997).

ethnoscapes e ideoscapes³ che insistentemente rimettono in circolo la storia delle continue colonizzazioni e assoggettamenti dei popoli nativi della Meso-America, e si dirige dapprima a San Francisco (negli anni '70) e poi a New York (anni '80), entrambi luoghi dell'America multiculturale; perché, mentre è nelle città ambite da tutti gli aspiranti artisti; perché, mentre cerca di creare contatti, trovare lavoro, scrivere, vivere; perché raccoglie dai settimanali newyorkesi pagine con foto di ponti⁴ e le conserva, le porta con sé quando si stabilisce, nel 1988 a Santa Cruz, California, e le seleziona fra i materiali da archiviare a futura memoria?

E ancora:

perché nel 1976 tiene un quaderno di disegni dove molti schizzi rimandano a segni aztechi, e un disegno che invece sembra metropolitano, una scarpa di donna con tacco a zeppa, poggiata al punto d'intersezione di un crocevia, fa sobbalzare la studiosa, estimatrice, traduttrice italiana di questa chicana che nella Rare Books Room della Benson Library, Università del Texas, Austin, nella primavera 2008 apre con un po' di tremore, molte aspettative, sentimento di disagio per sentirsi, in quanto osservatrice e maneggiatrice di oggetti, anche personali, anche intimi, di una persona scomparsa, un po' voyeuse, un po' inopportuna, un po' troppo invadente nei confronti di quella poeta e pensatrice incontrata una sola volta, a Santa Cruz, California, nella casa sulla costa?

Gloria Anzaldúa, l'autrice femminista, pensatrice, attivista, teorica culturale, studiosa indipendente lesbica chicana che andai a conoscere nel 1998, dopo l'intervista indossa delle scarpe da ginnastica, e inaspettatamente e come un dono mi chiede se mi va di accompagnarla nella camminata che ogni giorno fa lungo l'Oceano, per terapia medica, ma anche come esercizio spirituale. Nel mentre andiamo respirando oceano mi spiega le meraviglie della natura lungo quella costa, mi racconta di li-

³ Due delle cinque dimensioni dei flussi culturali descritti da Appadurai (gli altri sono: technoscapes, finanscapes e mediascapes) come costitutivi della globalizzazione dello spazio. Cfr. Appadurai (1996, 27-47).

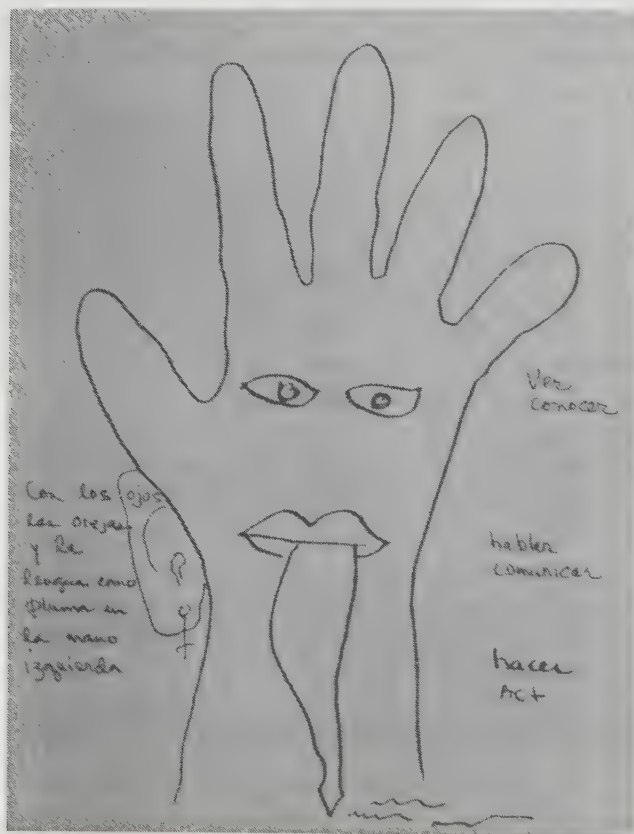
⁴ Materiali contenuti nel Box 214, Clippings, in Gloria Evangelina Anzaldúa Papers, 1942-2004, Benson Latin American Collection, The University of Texas, Austin. GEA raccoglie molti articoli di luoghi e viaggi, soprattutto dal «New Yorker» magazine e dal «Voice Literary Supplement» del 1983. Qui mi riferisco ad un servizio del «New Yorker» sul ponte di Brooklyn (lei viveva a Brooklyn), con molte immagini e citazioni letterarie, datato May 30, 1983.

bri a venire, di malattie del presente, di orizzonti che si schiudono l'uno nell'altro.

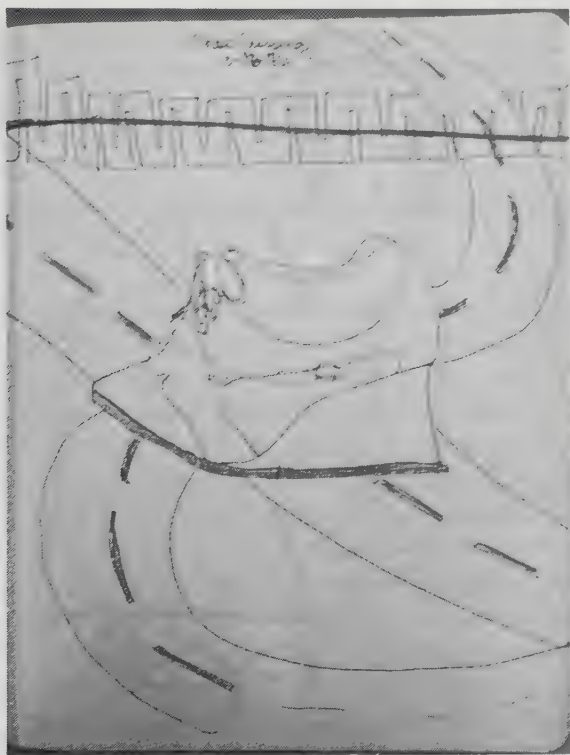
Quando posso tornare ad incontrarla, necessità quasi fisica, che non mi ha mai abbandonata dal momento in cui l'ho incontrata e tradotta, ed è divenuta, proprio nel corpo a corpo del passaggio linguistico, così vicina e tuttavia così intrigantemente differente, sono passati dieci anni da quella passeggiata e i regali che mi/ci fa, depositati presso la Biblioteca di Studi Latini dell'Università di Austin, dove si laureò, sono stati impacchettati da tempo, mentre ancora in vita si assumeva la responsabilità, in quanto persona pubblica, di ordinare e consegnare ai suoi estimatori, ma anche alla storia culturale delle Americhe, le sue carte, i suoi inediti, le sue foto, ma anche le sue magliette di attivista, ma anche decine di bottoni-spille che raccontano la storia dei movimenti chicanos, delle donne, dei combattenti per i diritti umani, degli omosessuali, dei queer, della gente di colore a partire dagli anni '70, e, per le più fedeli, quelle che vogliono valorizzare un lascito intellettuale politico filosofico poetico immenso, e non perpetuare il destino di marginalità che segna molti autori non-mainstream, ha disseminato indizi che invitano a ricostruzioni ermeneutiche del suo lavoro che si appoggiano non solo alle carte, secondo la metodologia filologica che analizza stesure successive di una stessa opera, cerca conferme paratestuali e intertestuali, e in ultima analisi in tutto quel che è verbale, ma anche a elementi visuali: i poster delle sue conferenze o di eventi per i diritti civili delle minoranze, i ritagli di giornali con recensioni di libri, film, e, quel che più mi colpisce in quanto straniera, clippings, cartoline, foto di ponti o di piante che nascono nel deserto dell'area ex-Messico e che poi saranno trapiantate e trasfigurate nelle sue pagine come nelle opere visive delle sue amiche artiste, che le riconoscono il ruolo d'ispiratrice di nuove poetiche. E ancora: i poster delle sue conferenze e di eventi cultural-politici, gli schizzi di tante artiste, i suoi disegni un po' incerti nell'album del 1976 e gli schizzi, molto più sicuri nel segno e complessi, dell'87-90, alcuni dei quali davvero belli,⁵ i lucidi che preparava per le sue conferenze che ci svelano come non schematizzasse gli interventi attraverso le parole, ma attraverso disegni – centinaia di lucidi, divisi per argomento, testimoniano dell'abilità della disegnatrice ma soprattutto raccontano di una creatività, un'envisioing che nasceva da una forte predisposizione per la visualità, vi-

⁵ Contenuti nel Box149, Folder 3, in Gloria Evangelina Anzaldúa Papers, cit.

sionarietà (anche spirituale), come del resto narrato in quell'incredibile sezione del capitolo di *Borderlands/La Frontera* intitolato Tlilli, Tlapalli, sulle sofferenze e gioie del processo creativo contenuto («le immagini sono più dirette, più immediate delle parole, e più vicine all'inconscio. Il linguaggio per immagini precede il pensare in parole; la mente metaforica precede la coscienza analitica» [Anzaldúa 1987, 110]) e ribadito nell'intervista qui tradotta, laddove racconta che il suo processo creativo nasce da «qualcosa di emotivo» (Ikas 1999, 162), che la turba o la disturba. La meditazione «in movimento», mentre cammina, intorno a questo turbamento-conflitto prende dapprima una forma visiva, come per esempio *la mano izquierda*, cui fa seguito, solo in un terzo momento, la teorizzazione e quindi la messa in parola di quella sensazione.



Il 23 febbraio 2008 l'anzalduniana mestiza italo-meridionale che finalmente stava realizzando il desiderio di rintracciare l'aura della sua querida autora, si ritrova per le mani e sotto gli occhi, questo disegno e ne riceve quasi uno shock: la scarpa sull'incrocio⁶ è sicuramente messa in figura, molti anni prima della stesura di *Borderlands*, del grande tema dell'attraversamento, della difficoltà di scegliere: quale strada, quale direzione, quale passaggio per la camminante, per chi sa che solo nell'incrocio s'incrociano tutti i sentieri, tutte le storie, tutte le razze, tutte le lingue, tutte le genealogie che la compongono?



⁶ Il disegno intitolato *Shoe crossing* (Box 149, Folder 2, in Gloria Evangelina Anzaldúa Papers, 1942-2004, cit.) porta la data del 16 marzo 1976, e testimonia visivamente che il pensiero dell'attraversamento e dell'incrocio era lì undici anni prima della pubblicazione di *Borderlands*, e almeno sette anni prima della stesura della prima versione del libro (1983-84).

Alla giovane Gloria, tejana residente a San Francisco, CA, si pone la questione del verso dove vado. Alla non giovane ricercatrice, residente in un'altra terra di frontiera, la Puglia, tramite quel disegno di oltre trent'anni fa, si svela l'incrocio psico-grafico-spaziale da cui s'origina un pensiero, quello dell'attraversamento e della complessità, da cui nasceranno le figur-azioni della frontiera come ponte, del mestizaje come impastamento, del nepantla come terra di mezzo, spazio del mutamento, del viaggio incessante: della presa d'atto della dissoluzione delle appartenenze e identità nazionali.

Gloria Anzaldúa fa della frontiera come luogo di passaggio, spazio di mezzo da attraversare e riattraversare senza passaporto, la propria terra – non la propria nazione, non la propria città, ma la terra. Non usa mai, infatti, il termine “cittadina di frontiera”, forse perché la cittadinanza dice di un essere *dentro*, inclusi in uno spazio giuridico, politico e simbolico comunitario, di contro ad un *fuori* dello straniero senza diritti; la sua elezione della frontiera come spazio di esistenza e resistenza è oltre la dialettica del doppio spazio di cui parla Sandro Mezzadra (2001, riprendendo a sua volta altri studi; è altro dagli ethnoscares globali di cui parla Appadurai, 1996).

Lei è donna di frontiera, fronteriza, mezzo e mezzo, mai cittadina, piuttosto new mestiza; mai “etnica”, piuttosto io complesso che si costituisce solo in quanto in relazione con altri (nos-otras) che non sono solo della stessa etnia, dello stesso sangue, che anzi la comunità di sangue lei destruttura. Questi “altri” con cui è in relazione, in quanto nos-otros, condividono con lei la situazione frontaliera, la spiritualità nepantlera (di cui dirò fra poco e su cui è incentrato il secondo lavoro qui tradotto), il rifiuto di patrie e patriarcato, e lei questi “altri” li nomina, talvolta: sono le genti in transito («le donne, gli omosessuali di tutte le razze, i neri, i rinnegati, i perseguitati, gli emarginati, gli stranieri» [Anzaldúa 1987, 73]), in fuga da identificazioni e cittadinanze sessuali, politiche, giuridiche, ecc.: «Chicano, indio, indiano, americano, mojado, mexicano, immigrante, latinoamericano, anglo al potere, anglo proletario, nero, asiatico – le nostre psiche somigliano alle città di confine e sono popolate dallo stesso tipo di gente. La lotta è interiore e si svolge nei terreni esteriori» (Anzaldúa 1987, 131).

Non parla nemmeno di transnazionalismo in senso stretto, Anzaldúa, né di «crogioli di un ordine politico post-nazionale» (Appadurai 1996, 41). Qui si gioca probabilmente anche la differenza di genere: de-

strutturata e resa monca la terminologia afferente i concetti di multiculturalismo, crogiolo, etnicismo («Vorrebbero credere che mi sono sciolta nel crogiuolo. Ma io non mi sono dissolta, noi non ci siamo dissolti»; Anzaldúa 1987, 130), la poeta-pensatrice mette in figura, fa agire potentemente la figurazione della “nuova mestiza”, nominazione e battesimo di un soggetto femminile che vuole stare al mondo in modo nuovo, inventare da sé le sue architetture mestizas e femministe (cfr. Anzaldúa 1987, 51). La posizionalità frontaliera, la soggettività mestiza, la relazionalità estesa a comunità mestizajed transfrontaliere chiamate Raza sono superamenti della dialettica dentro/fuori, patria/etnia, appartenenza/esclusione, localismo/globalismo, maschile/femminile, colonizzato/colonizzatore, bianco/colorato: sono figurazioni politiche altamente evocative in quanto disegnate con il linguaggio letterario e nate da una coscienza dal forte sentire, consapevole che «La mia identità chicana affonda le radici nella storia di resistenza india» (Anzaldúa 1987, 50) – figurazioni che proclamano la pulsione a superare i confini, a uscire dal confino sociale, sessuale e politico e mostrarsi nell’inverecondia del completamente sconfittamente metamorfizzato: «Così, *mamá, Raza*, che bello, *no tenir que rendir cuentos a nadie*. [...] Sono una tartaruga, dovunque vado mi porto “la casa” sulle spalle. [...] Quel che voglio è fare i conti con tutte e tre le culture – bianca, messicana, india». (Anzaldúa 1987, 50-51)

In quanto soggetto storicamente fronterizo, l’attraversatrice di borderlands addensa nel suo corpo, nella sua psiche, nel suo essere non-cittadino, mai residente, tanto l’esperienza della colonizzazione che quella migrante del clandestino e della frontaliera; in quanto new mestiza, l’intellettuale attivista Gloria Anzaldúa destruttura il potere coloniale e imperialistico della frontiera che, grazie al suo atto di decolonizzazione, diviene spazio che libera dalla richiesta di ottemperare all’obbligo di appartenenza nazionale e linguistica, di essere o americana o messicana, o donna o uomo, o accademica o poeta, o pensatrice materialista o sciamana spirituale,⁷ o cattolica con nel cuore la Virgen de Guadalupe o santera.

La mia ipotesi è che per fuoriuscire da binarismi sessuali, culturali, sociali, linguistici, nazionalistici, Gloria Anzaldúa abbia intrapreso il cam-

⁷ Cfr. quel che dice nell’intervista sopra tradotta circa la «realità spirituale», che non è la stessa cosa di spiritualismo, del riallacciarsi al Nahualismo, lo sciamanesimo indigeno che attribuisce allo sciamano la capacità di mutare forma e natura (Ikas 1999, 163-164).

mino dell'attraversatrice e poi, elaborando il nahualismo in termini mestizos e femministi, ha coltivato l'abilità di shapeshifter, e ha incessantemente destrutturato ogni figurazione (e dunque ogni passaggio identitario, ma anche ogni espressione di forme di resistenza che vuole darsi come definitiva e valida per sempre), riuscendo pur tuttavia a operare ricomposizioni e trasformazioni che portavano la conoscenza e coscienza sempre un passo oltre, di traverso, con il piede nell'incrocio: dalla frontiera al ponte, dalle borderlands al nepantla, dalla mitologia alle "figure culturali" (Ikas 1999, 168), dalla sottrazione a un destino di silenzio in quanto marginale alla comunità anglosassone, alla polidiscorsività offerta dall'interculturalità: «L'arte della composizione, sia che tu stia componendo un'opera di narrativa o la tua vita, sia che tu stia componendo la realtà, vuol sempre dire strappare dei pezzi frammentari e ricomporli in un tutto che abbia senso» (Ikas 1999, 164).

Border art e nepantla state

With the nepantla paradigm I try to theorize unarticulated dimensions of the experiences of mestizas living between layered spaces of different cultures and social and geographical locations, of events and realities – psychological, sociological, political, spiritual, historical, creative, imagined. (Anzaldúa 2000, 176)

A questo punto si rende necessario il racconto del processo da cui ricavare le interpretazioni provando a dispiegare gradualmente gli innumerevoli strati discorsivi, culturali, spirituali, filosofici, politici, psicologici, creativi e sessuati del suo pensiero, che mai è stato monodisciplinare né monologico, ma sempre intessuto con idee, immagini, costruzioni in incrocio.

Nel 2001, nel ventesimo anniversario della pubblicazione dell'antologia multi-voce di poesie, narrazioni, memorie, testimonianze e teoria *This Bridge Called My Back, Writings by Radical Women of Color*,⁸ Gloria E. Anzaldúa riceve, insieme alla co-curatrice, Cherríe Moraga, il Bode-

⁸ Anzaldúa e Moraga (1981); il libro, pubblicato da una piccola casa editrice femminista, la Persephone Press, nel 1983 fu ripubblicato da Kitchen Table, Women of Color Press, San Francisco.

Pearson Award. I giurati ritengono quella prima raccolta di scritti di donne di colore un contributo cruciale nell'ambito degli American Studies, un testo talmente germinale per gli studi su razza, sessualità, classe e genere da continuare a essere centrale nel dibattito su studi culturali, e femministi americani a distanza di decenni dalla pubblicazione. Una delle motivazioni della nomina al premio («L'immagine della terra vergine era stata sostituita dall'immagine della terra/di frontiera; la macchina nel giardino⁹ era stata sostituita dalla "mestiza consciousness"»),¹⁰ riconosceva appieno il mutamento paradigmatico apportato da quell'opera nella teorizzazione dell'identità nazionale nord-americana.

Per i giurati, il suo formato

eteroglossico, multi-genere porta in scena i sentimenti di varie contrapposte voci, permettendo a quelle che in precedenza erano state tacitate, di essere udite, rendendo visibile quel che non era mai stato visto. Gli studi americani, cioè a dire gli studi femministi, la teoria queer, gli studi culturali e gli studi etnici non sarebbero più stati gli stessi dopo la pubblicazione di questo volume.

Possiamo parlare di una vera (r)evolution negli American Studies: Anzaldúa e Moraga «offrirono una poetica e una politica della differenza che è stata strumentale per la promozione di nuovi modi di scrivere, teorizzare e pensare nell'accademia» e nel presentare se stesse come figure capaci di «transgressing many boundaries», trasgredire molti steccati, mostrarono come «crossover» – come incrociare, raccordare gli interessi delle varie comunità, da quella queer a quella Chicana a quella femminista a quella impegnata per i diritti civili. La lettura di questo testo, secondo i giurati, ha radicalmente mutato la «national imagination»: gli American Studies non potevano più sottrarsi a tenere in conto le varie «differenze razziali dentro la nazione». I concetti di «mestiza consciousness» e «border/land», descrittori delle varie comunità sopra menzionate, mette-

⁹ Il riferimento è al lavoro di Marx (1964), in cui le metafore della macchina e del giardino efficacemente descrivono lo sviluppo americano dalla wilderness alla terra dell'abbondanza e opportunità: la terra "selvaggia" aveva bisogno di macchine per essere produttiva, divenire "giardino".

¹⁰ Il dattiloscritto con le motivazioni della giuria per l'assegnazione del premio, è contenuto nel Box 1, Folder 3, delle Gloria Anzaldúa Papers, cit.; da questo originale derivano le successive citazioni.

vano per sempre in crisi una visione monolitica e mononazionalistica dell'America, che a quel punto dovette aprirsi a un respiro più trans-internazionale, ammettere che nella nazione in cui vive la mestiza «parlano una varietà di lingue e voci, a volte a gola spiegata, a volte sommessamente, a volte in solitudine, a volte in concerto con altre».

Di radicale *This Bridge* aveva anche il metodo di lavoro: si trattava di un'orchestrazione, un «collaborative work» frutto di una «lotta collettiva» per mettere in circolazione voci nuove, voci di mestizas. Inoltre, ogni mestiza che aveva contribuito all'antologia era espressione di un diverso mestizaje, di diversi incroci a secondo dei contesti da cui proviene, a secondo delle frontiere che ha attraversato. E leggendo a raffronto queste voci in dialogo, ne emerge una tensione creativa che si fa drammatizzazione del «power of dissonance» (potere della dissonanza).

Se i giurati del premio Bode-Pearson sostengono che questo libro rappresenta «la fondazione intellettuale dei New American Studies», non ho tentennamenti nel ritenere che esso costituisca una delle pietre basilari per la fondazione dei New Cultural Studies, dei New Feminist Studies (alle motivazioni dei giurati del premio, va aggiunto che *This Bridge Called My Back* scopercchiò il razzismo e classismo di molta parte del femminismo accademico), ovvero la nascita della consapevolezza dell'interculturalità, più che del multiculturalismo, dei femminismi, più che del femminismo universale, del mestizaje più che della differenza razziale. Del resto, questa presa di coscienza non poteva che proclamarsi e divenire teorizzazione e pratica in opere di soggetti destrutturatori e decolonizzatori delle rigidità culturali in cui tuttavia forte è il senso del legame alla propria comunità, segnata dal morso della colonizzazione, e dunque dalla marchiatura dei colonizzati come bastardi, il bestiale termine che racconta l'atto di violenza colonizzatrice e sessuale, ovvero la riduzione delle donne a non umani, a bestie, a forza lavoro.

Eppure, sebbene la colonizzazione ufficialmente proclamasse la completa alterità dall'assoggettato, l'inferiorità di questi, nonostante vietasse la miscegenation e imponesse la dicotomia di razza, di genere e classe fra colonizzatore europeo e colonizzato razzializzato, fu la colonizzazione a generare la miscegenation proibita a livello ufficiale.

Inevitabile che solo i portatori di tracce di miscegenation, i creoli mestizos, i rejets mulatos, potessero provare a curare quel trauma iniziale, quella violenza senza scampo, potessero cercare di trasformare la bastardizzazione in creolità, in mestizaje – condizione del soggetto attra-

versato da più lingue e culture – spostando quindi il focus dalla razza alla cultura, nell'accoglienza dell'interculturalità. E questo può accadere, sostiene María Lugones, che nell'intervista Anzaldúa cita come suo riferimento filosofico, perché la cosmologia meso-americana ha trasmesso ai mestizos l'insegnamento che le dualità (uomo/donna, umano/inumano, soggetto/oggetto, interno/esterno) sono fluide e pertanto, attraverso processi di riattraversamento e riparazione della frattura, si può pervenire a celebrare il mestizaje e l'interculturalità come condizione di vita e arte, come ricchezza anziché come marchio (Lugones 2007).

Avviatrice di questo inarrestabile processo, Gloria Anzaldúa ha sempre focalizzato l'attenzione sull'identità culturale dei soggetti, e in particolare sull'arte della gente indigena delle Americhe. Nel saggio *Chicana Artists: Exploring Nepantla, el Lugar de la Frontera*, resoconto della sua visita al Museo of Natural History di Denver nel 1993, in occasione di una mostra di cultura azteca, riflette sulla complessità dell'etica di appropriazione di immagini azteche nella propria opera (Anzaldúa 1993, passim) e contemporaneamente enuclea sia le strategie di sottrazione all'assimilazione entro la cultura dominante messe in campo da un soggetto misto, che quelle di decostruzione dei ruoli di genere oppressivi condotte tanto da soggetti femminili mestizas che da donne mestizas lesbiche.

In questo saggio prende forma e si fa concettualizzazione mestiza la parola nauhatl¹¹ "nepantla", definita anche un «in-between state» e usata per descrivere la condizione di disorientamento psichico che deriva dal vivere sul terreno incerto del confine/frontiera.

Nello spazio-tempo di questo cammino entro i disegni concettuali di Anzaldúa che si nutrono sempre della materialità dell'esistenza dei viventi mestizos, il focus è posto sui concetti di frontiera, mestizaje, e la loro elaborazione più recente, nepantla, per cercare di capire se questi concetti sono utilizzabili per nominare, analizzare, teorizzare l'interculturalità e se la new mestiza e la nepantlera si offrono all'interpretazione come figure-figurazioni per nominare soggettività di attiviste e/o artiste che abitano spazi di transizione e che consentano agli odierni movimenti di (r)esistenza segnati da consapevolezza di genere e da opposizionalità che tuttavia fuoriesce dalle logiche dualistiche e tutto sommato eurocentriche

¹¹ Il Nahuatl è una lingua indigena meso-americana sopravvissuta in alcune aree del Messico, che i chicani sognano come lingua de la raza.

destra/sinistra, tradizione/innovazione, di avere dentro il proprio orizzonte di riferimento le figurazioni della fronteriza, new mestiza e nepantlera che non sono modelli, ma configurazioni aperte, proprio perché la stessa Anzaldúa non ne ha dato una definizione che si pone come definitiva, proprio perché di esse ella ha ogni volta specificato l'incessante divenire, proprio perché in quanto nominazione dei soggetti in transito, in migrazione, in creolizzazione, in sofferenza ma anche in resistenza, a rischio di frammentazione e tuttavia capaci di agire la ricomposizione in forme sempre nuove, la fronteriza e il fronterizos, la new mestiza e la nepantlera raccontano alle Americhe e all'Europa, agli ex-colonizzati e agli ex-colonizzatori, e oggi anche ai nuovi colonizzati e ai nuovi colonizzatori, una strategia politica, spirituale, di genere, senza appartenenze nazionalistiche e razziali, d'incessante spostamento e tuttavia radicamento nella comunità, una storia di sottrazione e affermazione – raccontano che l'imperialismo culturale e politico può essere svuotato di senso se soggetti e movimenti acquisiscono la capacità di shapeshifter, di mutare forma.

Il termine fondativo del pensiero di Gloria E. Anzaldúa in *Borderlands/La Frontera* (1987), *mestizaje*, nomina l'interculturalità, e il definirsi new mestiza mostra la necessità di distinguere fra il meticcio-meticciato di sangue del passato, imposto, sofferto, affondato nelle carni col ferro rovente della conquista, violenza sessuale e razziale, colonizzazione, e il nuovo soggetto femminile mestizo, consapevole della propria complessità culturale e sessuale che vuole creare da sé le proprie architetture, le proprie rappresentazioni, incurante di riandare semplicisticamente al cuore delle origini per rivendicare autenticità e integrità-autenticità e integrità non sono stati d'essere-concetti in cui crede Anzaldúa.

Mi avvierò lungo la mappa fornita dalle cartografie *mestizas* della coraggiosa tex-mexican con l'avviso ai naviganti da lei letto nel discorso per l'accettazione del premio Bode-Pearson del 2001, dove di sé dice:

Nei circoli accademici sono un'outsider/insider. Questo mi consente di guardare agli American Studies da tre punti di vista: la distanza dell'outsider, la vicinanza dell'insider, e la zona di mezzo, lo spazio fra mondi che chiamo "nepantla". Stanotte vi parlo da nepantla, el espacio entre medio.

Indubbiamente una descrizione precisa e complessa della posizionalità in-between, quell'espacio entre medio chiamato nepantla: chi ascolta coglie appieno come debba sentirsi chi sta sul lugar de la frontera. E da

questa strategica dichiarazione discende già una domanda: nepantla è spazio dell'interculturalità? E l'interculturalità si acquisisce tramite un gioco di equilibri fra i tre punti che lei descrive: la distanza dell'estranea, la vicinanza della residente, l'insicuro inquietante spazio di mezzo della nepantlera?

La complessità, perfino pericolosità dell'esperire stati-stadi di nepantla la si coglie in un passo successivo del suo discorso: «Quando facciamo esperienza di cambiamento di confini, di violazione della frontiera, di penetrazioni fisiche, di confusione identitaria, un lampo di conocimiento (comprensione) può scottarci, scioccarci in una nuova lettura del mondo». Per pervenire alla comprensione-conocimiento-understanding, che per quanto sia anche bruciante, dolorosa, scioccante, consente tuttavia di accedere a letture nuove del mondo, si passa attraverso l'esperienza del mutamento del limite, della violazione delle frontiere, addirittura si può passare per l'esperienza fisica della profanazione-penetrazione del proprio corpo e per quella psichica della confusione identitaria. Questa descrizione dell'esperienza del nepantla, partorita dalla materialità della condizione fronteriza, segnata da quello che gli attraversanti, i clandestini, o comunque i senza terra e i senza appartenenza, i sin papeles e i rinnegati, gli invisibili e tacitati devono esperire, è in qualche modo cruenta, crudele e cruda, ma la forza dell'azione-pensiero di Anzaldúa sta nel rovesciare la negatività in condizione a partire dalla quale si può cambiare, ci si può trasformare e trasformandosi acquisire conoscenza, che poi è la stessa cosa per dire che l'acquisizione della conoscenza viene dalla trasformazione, e non c'è conoscenza che non ci trasformi e non c'è trasformazione che non si accompagni a conoscenza.

E qui, ancora, la domanda è: può questa descrizione del passaggio ad uno stato nepantla essere letta come simile allo schiudersi della coscienza alla complessità interculturale? O, partendo dalla condizione dei soggetti per approdare quindi agli effetti, può quella descrizione applicarsi a uomini e donne in movimento, azione che sempre prelude, è condizione *per, verso* il processo interculturale? In altri termini, per approdare ad una condizione consapevole dell'interculturalità, non deve ogni soggettività provare prima lo scotto e shock del mutamento di parametri e norme che dava per acquisiti, non deve conoscere l'infrazione del confine, per averlo attraversato, per esserne stato attraversato; non deve spesso passare anche attraverso lo scontro fisico e sperimentare stati di confusione identitaria? E allora, è possibile leggere quello che Anzaldúa chia-

ma stato nepantla, e tutti i passaggi che elenca in *now let us shift... the path of conocimiento ... inner work, public acts*,¹² straordinaria riflessione sul vivere en nepantla e sulla conoscenza e agire pubblico, come stadi verso l'interculturalità?

Nel saggio del 1993, sei anni dopo la pubblicazione di *Borderlands*, aveva già scritto: «*Nepantla* è la parola nahuatl per indicare uno stato *in-between*, in quel terreno incerto che attraversiamo quando ci spostiamo da un luogo ad un altro, quando passiamo da una classe, una razza o un genere ad un'altro, o quando viaggiamo dall'identità attuale ad una nuova» (Anzaldúa 1993, 177).

Nepantla è un "terreno incerto" che il soggetto attraversa *muovendosi, cambiando, viaggiando*. Potremmo dire che l'interculturalità è un terreno incerto che il soggetto attraversa nel mentre si muove da un posto all'altro, e nel mentre si muove può accadere che la sua classe sociale muti, o la sua razza muti, nell'incrociare nella terra di mezzo un'altra razza, o che la sua gender position muti, in quanto l'attraversamento può provocare un gender-bending, una piegatura nuova della propria identità sessuale? Potremmo dire che l'interculturalità comporta un viaggio identitario, un passaggio ad una nuova identità, a nuove impensate costruzioni del sé?

Per trovare risposte, procedo lungo le strade tracciate dalle proposte di interrelazionalità della pensatrice chicana e continuo ancora a far(mi) domande a partire dalle sue proposte:

Invito noi tutti a investigare le intersezioni fra gruppi e paesi diversi. [...] Incoraggio tutti noi a esplorare le nostre relazioni con le altre Americhe [...] e a trovare nell'insegnamento e nella ricerca dei modi per collaborare in entrambi i sensi attraverso i confini su questioni riguardanti le differenze culturali e razziali dentro e fuori dagli USA, come [...] l'emigrazione, l'immigrazione e le restrizioni di accesso (border restrictions).¹³

La semantica così pregea di evocazioni d'intersezionalità, connessione, attraversamento (*intersections, relationship, collaborating back and forth across borders*) emana sentori d'interculturalità, spinge a chiedersi se gli

¹² Saggio che chiude Anzaldúa and Keating (2002, 540-578).

¹³ Dal discorso per l'accettazione del 2001 Bode-Pearson Prize, come anche le seguenti citazioni.

interlocutori del suo discorso non fossero già chiamati a posizionarsi dentro una lingua-visione-pratica d'interculturalità, anche perché immediatamente dopo, aggiunge: «Dentro i nostri confini [il riferimento è a quelli americani] ritengo ci sia bisogno di esplorare in modo inclusivo in termini d'interrelazioni e comunanze (commonalities), né come differenza né come medesimezza (sameness), ma come un gioco complesso fra differenza, medesimezza e somiglianze». Qui la semantica dell'interrelazione con cui si apre la frase ("esplorazione inclusiva") è subito messa in crisi dalla pratica di comparazione paratattica fra concetti consuetamente ritenuti antitetici, eppure questa "interazione complessa fra differenza, medesimezza e similarities", dove quest'ultimo termine, in quanto traducibile con somiglianza, affinità, nesso, similarità, rapporto, convergenza, relazione, ci riporta nell'area semantica del confronto, dell'interrelazione, ha sentori d'interculturalità. Prosegue spingendo ancora oltre l'apertura delle frontiere, invitando al mestizaje culturale («Lasciamo aperti i nostri confini interni, non lasciamoci spaventare dal mestizaje culturale») non solo di tipo inter-etnico, consapevole che

Sebbene negli American Studies oggi sia inclusa la gente di colore, ci sono ancora gaps nelle aree delle sessualità, del gender, della classe, delle religioni, delle regioni, e della "razza"/etnicità, un'area ignorata da tantissimi insegnanti. Non basta leggere e assegnare *This Bridge Called my Back* or *Borderlands/La Frontera*.

Emerge la forte passione civile di Anzaldúa, il motivo del suo cantare la frontiera e il mestizaje, la scelta etica di porre fine alla tacitazione della rabbia e dell'ansia, la decisione di tener conto delle cause del conflitto e disaccordo, la necessità di ribellarsi alla normativizzazione culturale e la dichiarazione che la tacitazione di tutte queste realtà (la rabbia e l'ansia, il conflitto e il disaccordo, le prescrizioni e normativizzazioni d'ordine culturali) sono pratiche di desconocimientos che costituiscono il non detto degli American Studies, il suo sottoventre nascosto, la sua bestia nera, quello che essi, come "corpo collettivo" non vogliono riconoscere. Sono le stesse pratiche in opera anche fuori dalle aule scolastiche, nella società allargata – quel non vedere e non sentire che non consente d'intervenire per la trasformazione della società. Perché è difficile, perché richiede coraggio, perché butta il corpo singolo e il corpo collettivo nell'incertezza del non avere norme, paletti, steccati, confini – condizione che Anzaldúa vede invece come opportunità di creare nuovi parametri, sem-

pre suscettibili di revisione, oltre che come occasione per assumersi la responsabilità delle proprie convinzioni.

Scrittura come formazione e trasformazione

Ritornando alla questione se il concetto-figurazione-condizione spaziale di borderlands e nepantla raccontano una condizione d'interculturalità, interrogo e scruto ancora una volta le sue parole; scruto le sue viste, nel mentre ripensa a *Bordelands/la frontera* nell'intervista concessa a Karin Ikas:

Porto anche il concetto di confine e di terra di confine a districare tutto ciò. Adesso lo chiamo *Nepantla*, una parola Nahuatl che indica lo spazio tra due corpi d'acqua, lo spazio tra due mondi. È uno spazio limitato, uno spazio in cui non sei questo o quello, ma sei in cambiamento. Non sei ancora entrata nella nuova identità e non hai neanche lasciato la vecchia – sei in una sorta di transizione. Ed ecco per cosa sta *Nepantla*. È molto strano, scomodo e frustrante essere in quella *Nepantla* perché sei nel mezzo della trasformazione. (Ikas 1999, 163-164)

A fine anni Novanta una piccola donna del border texano americano, una donna con una storia sociale difficile, con scelte d'orientamento sessuale impensate lì lungo il border, una donna malata, ma ribelle, marginale ma così lucida da essere fondativa dei border studies e della sociologia applicata ai diritti umani, allarga ulteriormente lo spettro concettuale personale e collettivo e la portata d'agentività della posizionalità di frontiera, insistendo su parole che dicono il nuovo: *changing* non è *change*: è il divenire incessante, non un passaggio concluso; *transition*, *transformation* hanno strette attinenze con l'intercultura, ma il prefisso *trans-*, oltre a stare tutto dentro il discorso contemporaneo del transnazionalismo e attraversamento, ci mostra un movimento ancora oltre l'*intra* e l'*inter* di cui si è occupata poco prima, distinguendo fra "intraculturale" e "interculturale" (Ikas 1999, 160).

Ma già nel 1993 aveva chiarito che lo stato di nepantla, «sconcertante spazio di transizione» è sperimentato dal soggetto immigrato al momento di attraversare; dal soggetto sessuato nel momento in cui rinnega la normatività sessuale e si dichiara gay o lesbica o bisessuale o transessuale; dal soggetto sociale che affronta il disorientamento del passaggio ad

altra classe sociale; dall'artista o scrittore di cultura marginale che inaspettatamente diventa visibile: a questo proposito, da considerazioni condotte entro un orizzonte allargato, passa ad uno zoom sul genere dell'artista che solo uno sguardo femminile può compiere: «Per le donne artiste, *nepantla* è una condizione costante; la dislocazione è la norma. Le artiste chicane si dedicano a “leggere” quella condizione di *nepantla* e quel confine» (Anzaldúa 1993, 177-178).

E il border/la frontiera viene descritto come

un luogo storico e metaforico, *un sitio ocupado*, una terra di confine occupata dove artisti singoli e gruppi di lavoro trasformano lo spazio e rendono il Messico e gli Stati Uniti un unico territorio nazionale. La border art si occupa delle identità in mutamento, dell'attraversamento dei confini e dell'ibridismo. (Anzaldúa 1993, 178)

In questo delicato passaggio del suo ragionare, sembra esserci quasi sinonimia fra border e *nepantla*, una coincidenza di sensi (anche se nell'intervista dice che non è la stessa cosa, e in scritti successivi tratterà delle differenze, che sto cercando di puntualizzare in uno studio più ampio). Inoltre, nella chiusura dell'ultima citazione, nomina quali agenti della trasformazione e della trasformatività sulla frontiera, gli abitanti della frontiera, ovvero le artiste¹⁴ e i gruppi di attivisti impegnati¹⁵ a trasformare lo spazio del confine. Ecco perché l'arte della frontiera è un (arte)fatto e una metafora; ecco perché quest'arte non può che occuparsi di attraversamenti della frontiera e identità e immagini in movimento, ibride; ecco perché la posizionalità fronteriza provoca disorientamento:

¹⁴ In questo saggio è difficile dire se quando usa la parola “artists” si riferisca solo alle donne artiste, come farebbero pensare i contenuti e il titolo, “Chicana artists”, dove l'aggettivo “chicana” segnala chiaramente che sta parlando di donne, o se tuttavia alcune considerazioni non riguardino la border art tout court.

¹⁵ Gli artisti di cui parla Anzaldúa sono sempre anche attivisti: «Infatti, le artiste della frontiera sono artiste impegnate. Molte di noi sono attive politicamente nelle proprie comunità. Se disconnesse da *la gente*, le artiste della frontiera appassirebbero nella solitudine. La comunità alimenta il nostro spirito e le risposte che riceviamo dai nostri “lettori” ci spingono a continuare a lottare attraverso la nostra arte e i nostri interventi estetici che sovvertono il genocidio culturale. La *border art* sfida e sovverte l'imperialismo degli Stati Uniti e si schiera contro l'assimilazione avanzata sia dagli Stati Uniti che dal Messico, riconoscendo pur tuttavia la sua affinità con entrambe le culture» (Anzaldúa 1993, 181).

sentirsi disorientato nello spazio è la condizione “normale” per noi *mestizas* che viviamo nelle terre di confine. [...] Sentirsi disorientato nello spazio equivale a vivere *en nepantla*, a sperimentare alternanze di dissociazione di identità, crolli e ricostruzioni. Il confine è in uno stato costante di *nepantla*, ed è analogo al pianeta. (Anzaldúa 1993, 179)

Il disorientamento è la condizione dei fronterizos, delle *mestizas*, delle artiste, degli attivisti della frontiera. Dis-orientamento come perdita dell'orientamento rispetto alla norma di star tutto dentro un confine, una nazione, una lingua, una cultura, un sesso, una classe sociale, una razza. Dis-orientamento come condizione vertiginosa di chi abita lo spazio del border, lo stato *nepantla*, la planetarietà (abitare il border è come abitare il pianeta, luogo «complesso, interdipendente e multiculturale»). L'esperienza dell'interculturalità è anche tutto questo: entrare nel dis-orientamento senza mai davvero approdare a nuovi definitivi orientamenti, scenari, viste; stare per sempre sul border, rischiando la vertigine del multilinguismo e del pluralismo culturale, di fatto praticando il rigetto del mononazionalismo e della purezza razziale e aspirando a nuove forme politiche e societarie, oltre la nazionalità e appartenenza, attivando ogni arte per realizzare la domanda etica di un'ospitalità borderless.

Per Anzaldúa le borderlands sono

quel luogo sulla terra che racchiude, al suo interno, tutti gli altri luoghi. Tutti coloro che risiedono in questo luogo – nativi o migranti, di colore o bianchi, queer o eterosessuali, di questo lato del confine o *del otro lado* – sono *personas del lugar*, gente del posto ciascuno dei quali vive la frontiera e la condizione di *nepantla* in modi differenti. (Anzaldúa 1993, 178)

Per assurdo, gli abitanti di questo luogo-non luogo, di questo spazio senza nazionalità sono gente del posto, «local people»: non importa da dove vengano, non importa il loro colore, sono del lugar, del border dove le culture diverse si toccano, dove prende corpo la resistenza, dove nonostante strappi, implosioni, esplosioni, i frammenti creano un “new assemblage” – perché abitare la frontiera significa decostruire il border come limite, sbarramento, separazione netta e, in campo artistico, la border art implica un viaggio di non ritorno avverso concezioni artistiche che prefigurano ogni singola espressione artistica come unica, irripetibile, non toccata da linguaggi di arti altre, di altri artisti.

Questi luoghi e queste pratiche raccontano della resistenza di soggetti i più diversi alla pressione assimilativa della cultura dominante e tuttavia, consapevoli di condividere in un mondo globale innumerevoli realtà, quegli stessi soggetti non esistono a sviluppare dinamiche d'intersezione e interazione con altri gruppi.

Vivere negli spazi incerti dell'intercultura, proprio come vivere sui confini, provoca disorientamento, stato che le *mestizas* conoscono bene, a livello psichico e geografico; vivere in una dimensione interculturale implica sperimentare dissociazione, crolli d'identità e ricostruzioni, ma come la *border art*, lo stato *nepantla* obbliga a cambiare «*el punto de referencia*», smontare «la netta separazione fra le culture» e, come gli artisti della *border art*, le *nepantleras* devono creare «a culture mix, una *mestizada*», e, collocandosi «in this border», lo devono dapprima fare a pezzi per poi ricostruirlo.

Seguendo la narrazione anzalduniana su *borderlands* e *mestizaje*, apprendiamo che, resistendo imperialismo statunitense e spinte assimilazionistiche del Messico, la *mestiza*, la *border artist*, la *nepantlera*, le donne che «condividono le tradizioni di due o più mondi» (Anzaldúa 1993, 179) creano «un nuovo spazio artistico - una cultura dal confine *mestizo*» che non è *chicanismo*, che non è *el romance del mestizaje*, ma è qualcosa che fa sanguinare (*bleed*) e di cui tuttavia la *mestiza* si nutre (*eat*), qualcosa che ella trasuda (*sweat*) e dentro cui urla e piange (*cry*): è nel *mestizaje* che gli scrittori/artisti della frontiera investono; è il *mestizaje* e non il *chicanismo* («Ma la *chicana* è dentro la *mestiza*») (Anzaldúa 1993, 180) la realtà delle vite sulla frontiera, la realtà dei soggetti che si sono lasciati modificare dalle culture che hanno toccato.

Anzaldúa si chiede anche se queste etichette (“*border artist*”, “*chicana*”, “*mestiza*”) non comportino il rischio di sottrazione di legittimità all'artista o all'attivista. Noi non diciamo artista bianco, dice la pensatrice *chicana*, l'artista bianco è artista, mentre dire *border artist*, *chicana artist*, *mestiza artist* è come relegare l'arte prodotta da soggetti marginali ad ambiti specifici, etnici, regionali o popolari, e tuttavia in un mondo di disuguaglianze, le etichette servono a resistere la pressione all'assimilazione che viene dalla cultura dominante (Anzaldúa 1993, 181). Come dire che ancora occorre dire femminista e non donna; come dire che ancora bisogna rivendicare il separatismo di classe, razziale, sessuale per non rischiare la cancellazione o l'assimilazione.

E la domanda ritorna: il *mestizaje* è un'altra parola per intercultura-

lità? O meglio, questo nuovo termine, “interculturalità”, che si porta dietro storie e pratiche vecchissime, ma nel mondo moderno mai narrate con quella parola, è reversibile con *mestizaje*? Non è d'altronde la non romanticità del *mestizaje* – l'aspetto oscuro e penoso, quando non addirittura devastante del *mestizaje*, quello scorticamento dell'impatto con il non proprio che fa sanguinare, sudare, urlare, quell'esperienza del cambio di pelle come i serpenti – non è forse questo lato in ombra del meticcio parte consustanziale del percorso verso l'interculturalità, che invece i fautori dell'ibridismo a tutti i costi, i venditori di prodotti globali, gli inneggianti l'incontro a prioristicamente, quasi fosse l'ultimo trend per essere “in”, per essere cool, dribblano, tacciono? Tanto il jet-set dell'intercultura e nomadismo viaggia mica terra terra: il nomade espressione del liberismo vola! Tanto non ha mica problemi con i visti d'ingresso il residente a Nord del Nord del mondo! Tanto gli acquirenti di questo nuovo brand del mercato, “l'interculturale”, mica toccano con mano il border space in cui si ritrovano a vivere fianco a fianco, nel girone infernale destinato ai non-cittadini a Sud del Sud del mondo, i cinesi importati a Secondigliano o Prato per lavorare come schiavi alla creazione di prodotti “interculturali” e gli operai e precari italiani che, seppure residenti, si ritrovano senza diritti e senza domani ... è di fronte a questo che ci si ferma, quando il cuore smanceroso d'integrazione spinge ad elogiare l'interculturalità, e l'intellettualismo e ideologismo spinge ad elaborare teorie che sorvolano su sangue sudore e urla.

Bibliografia

- Anzaldúa, G. and Moraga, C. (eds.) (1981) *This Bridge Called My Back, Writings by Radical Women of Color*, San Francisco, Persephone Press; poi San Francisco, Kitchen Table, Women of Color Press, 1983.
- Anzaldúa, G. (1987) *Borderlands/La Frontera*, San Francisco, Aunt Lute Books; trad. it. *Terre di confine/La Frontera*, a cura di L. Salvati, P. Zaccaria et al., Bari, Palomar, 2000 [a cui fanno riferimento le citazioni].
- Anzaldúa, G. (ed.) (1990) *Making Face, Making Soul/Haciendo caras, Creative and Critical Perspectives by Feminist of Color*, San Francisco, Aunt Lute Books.
- Anzaldúa, G. (1993) *Chicana Artists: Exploring Nepantla, el Lugar de la Frontera*, «NACLA Report», 27, 1, July-August, pp. 163-169; trad. it. *Le artiste chicane: esplorare Nepantla, “el Lugar de la Frontera”*, «Scritture Migranti», 2, 2008, pp. 173-185 [a cui fanno riferimento le citazioni].

- Anzaldúa, G. (2000) *Interviews/Entrevistas*, ed. by A. Keating, New York, Routledge.
- Anzaldúa, G. and Keating, A. (eds.) (2002) *This Bridge we Call Home. Radical Visions for Transformation*, New York, Routledge.
- Appadurai, A. (1996) *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*, in *Modernity at Large*, Chicago, University of Minnesota Press, pp. 27-47.
- Corti, E. (1997) *Chicanos, Mexican-Americans, Hispanics: una questione d'identità «Ácoma»*, IV, n. 11, pp. 85-92.
- Derrida, J. (1997) *Cosmopolites de tous pays, encore une effort!*, Paris, Galilée.
- Derrida, J. and Dufourmantelle, A. (2000), *Of Hospitality*, Stanford, Stanford University Press.
- Ikas, K. (1999) *Interview with Gloria Anzaldúa*, in G. Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books., 2ª ed.; trad. it. *Intervista con Gloria Anzaldúa*, «Scritture Migranti», 2, 2008, pp. 153-172 [a cui fanno riferimento le citazioni].
- Lugones, M. (2003) *Pilgrimages/Peregrinajes: Theorizing Coalitions against Multiple Oppressions*, Lanham, Rowman & Littlefield.
- Lugones, M. (2007) *Heterosexualism and the Colonial/Modern Gender System*, «Hypatia», 22, n. 1, pp. 186-209.
- Marx, L. (1964) *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York, Oxford University Press.
- Mezzadra, S. (2001) *Diritto di fuga. Migrazioni, cittadinanza, globalizzazione*, Verona, Ombre Corte.
- Zaccaria, P. (2007) *Translating borders, performing transnationalism*, in D. Izzo, P. Zaccaria e G. Mariani (a cura di) *American Solitudes. Individual, National, Transnational*, Roma, Carocci, pp. 309-321.

Percorsi / Routes

*Letteratura migrante in Grecia:
pensieri sul concetto dell'“altro” prendendo
spunto da testi di letterati albanesi*

Constantina Evangelou

L'avvento dell'*Altro* alla ribalta del discorso scientifico del dopoguerra, sia in ambito greco quanto soprattutto in quello internazionale, conta già più di due decenni. Alla risonanza dei decenni di contestazione (1960-1980) il concetto dell'*Altro* è stato inserito nel quadro generale del discorso sulle identità inizialmente nell'ambito della teoria del femminismo e della critica culturale negli anni '80 (Γκέφου - Μαδιανού [Ghefou - Madianou] 2003, 17) e certo come bisogno urgente di concepire e interpretare fenomeni sorti dal flusso crescente di profughi e di migranti in Europa, specie dopo il crollo dei regimi sovietici, un evento che segnala, fino ad un certo punto, anche il dominio del pensiero postmoderno.

Il vecchio quadro delle certezze (le etnie nazionali, le posizioni politiche, la reticenza dell'identità etnica etc., come elementi organici del mondo del dopoguerra) sembra non essere più capace di produrre modelli olistici o visioni collettive; di conseguenza le identità risultano fluide e spezzettate, soggettive ed ibride. La retorica postmoderna, infatti, dando da una parte ai soggetti la possibilità di un'illimitata autodefinizione, e sostenendo, contemporaneamente, gli ampi raggruppamenti iper-etnici dall'altra, provoca confusione ai soggetti che si trovano in una condizione di ritrattazione della propria identità; nello stesso momento però pone nuove domande di natura teorica, che riguardano l'uso stesso del termine *identità* (Γκέφου - Μαδιανού [Ghefou - Madianou] 2003, 18-19): il suo carico concettuale, così come lo si conosceva fino ad ora, diventa precario per aiutarci a capire le “posizioni multiple” o le “soggettività ibride” che

sembrano formarsi nell'ambito dello spostamento di popolazioni, dell'anabiosi di identità locali o nazionali, delle popolazioni bilingue, del "terzo sesso" etc.

La crisi del concetto di *identità* in questo ambito, cioè come strumento per comprendere comportamenti al livello dei soggetti collettivi, ha imposto all'attenzione la trascurata, durante il periodo del dopoguerra, identità personale: l'eccezione della psicanalisi, che ha cercato di accostarsi sistematicamente al soggetto personale durante il dopoguerra, è venuta a innestare le scienze sociali – sotto l'influenza di pensatori come Michel Foucault (1978), Louis Althusser (1971), Jacques Lacan (1977) – con concetti come «soggetto eccentrico» (Γκέφου - Μαδιανού [Ghefou - Madianou] 2003, 56), descrivendo la formazione della soggettività individuale a partire da nuclei come l'inconscio, la lingua, i rapporti sociali. Così si è arrivati a comprendere che l'identità non è qualcosa di scontato, ma viene formata dalle strategie di sopravvivenza o dalla mutevole posizione del soggetto. In altri termini, l'identità non è sostanza ma costruzione multipla che viene formulata nell'ambito dell'assunzione di ruoli sociali a volte contrapposti (Γκέφου - Μαδιανού [Ghefou - Madianou], 2003, 57-58).

La concentrazione però sulla soggettività continuamente formabile implica il riconoscimento di due procedimenti diversi tra di loro, che vengono compiuti in parallelo durante la ricezione dell'immagine di *sé*: il primo procedimento è l'azione come elemento costitutivo della formazione dell'identità soggettiva, il secondo procedimento è la ricezione di *sé* così come viene concepita dall'ambiente sociale. L'azione presuppone, per l'individuo, esperienza sociale, cioè contatto con altri soggetti e, di conseguenza, si tratta di un procedimento intersoggettivo; dall'altra parte, l'immagine che ha l'ambiente di *sé* presuppone la comunicazione con esso. In questo modo però la formazione del soggetto individuale come *sé* passa tramite il contatto con l'*Altro* o, come viene detto da Anthony Giddens (1991, 52), per la formazione dell'identità soggettiva sono necessari l'*io*, il *me*, e il *tu*.

La convergenza di questi fattori nella formazione di *sé* è stata descritta con eccessiva espressività da Lacan nel suo trattato sullo «stadio dello specchio» (1966): il soggetto, guardandosi riflesso nello specchio, riorganizza la sua immagine frammentata (quella che lui stesso crea di *sé* e quella creata dagli altri) tramite la posizione dell'osservatore che sta di fronte allo specchio. Ciò praticamente significa che la funzionalità del-

l'*Altro* nel procedimento di capire se stesso non solo è determinante, ma nello stesso momento ci permette di concepire il *sé* in un modo dinamico e riflessivo.

Però la formazione di *sé* e dell'*Altro* come intersoggettività non viene manifestata solo al livello dei rapporti interpersonali. I rapporti sociali più ampi, i quali in questo contesto vengono percepiti come rapporti di potere, producono dei giudizi valutativi: nell'ambito di una struttura organizzata gerarchicamente – come la società e la sua espressione politica, lo stato¹ – chi ha il potere definisce l'*Altro* come minoritario, alloglotto, di altra religione etc.; oppure, come l'ha definito Jacques Derrida (1981), «statutariamente fuori», con l'attribuzione, sempre, di una posizione inferiore. Cosicché le identificazioni dell'*Altro* si costruiscono come rapporti di disuguaglianza tramite un procedimento di delimitazione, che viene presentato dalla logica dominante come “naturale”.

La partecipazione dell'*Altro* come «statutariamente fuori» nei procedimenti e nelle pratiche della struttura sociale (p. es. il cittadino minoritario, l'immigrato-lavoratore etc.) forma un quadro di marginalità (Ευαγγέλου [Evangelou] 2003): la partecipazione a una molteplice identità ibrida (politica, linguistica, nazionale, religiosa etc.) fanno emergere un campo di ricerca eccezionalmente importante, per verificare la resistenza degli strumenti teorici finora menzionati. Per quanto mi riguarda, questo campo viene costituito dalla produzione di opere letterarie degli “Altri”, specificamente dei migranti albanesi, e la metodologia con cui cerco di avvicinarlo proviene dalla teoria dell'analisi letteraria.

Sotto quale ottica però la letteratura è capace di fornirci informazioni sufficienti sull'*Altro*? E come viene autorizzata dal punto di vista metodologico l'analisi letteraria a decifrare queste informazioni? Come è stato caratteristicamente scritto (Καγιαλής [Kaghialis] 1999, 23), «così come la vita, l'amore, o la morte [...] anche l'*Altro* non costituisce una tematica che va trattata in letteratura, ma un topos su cui si basa e da cui prende lo spunto [...] la scrittura letteraria». La configurazione stessa del romanzo, peraltro, viene definita – dallo Strutturalismo Genetico (Goldschmann, 1979) perlomeno – come la ricerca sottovalutata di valori au-

¹ Lo stato viene inteso qui come proprietà e dominazione di un gruppo umano su un “materiale omologo”, il territorio, dove vengono tracciati i confini, formando gli “Altri” che restano fuori, per essere poi caratterizzati estranei, indifferenti o anche nemici. Si veda in proposito lo studio di Ροζάκης [Rozakis], 1999, 18.

tentici in un mondo dominato dai valori di scambio, un mondo estraneo, dove l'“eroe problematico” non è che un *Altro*, una figura ibrida emarginata e relegata in basso dalla logica dominante, oppure è «il portavoce della collettiva dei diseredati» (Lowenthal 1990, 38). In più, non si deve dimenticare che la scrittura letteraria è la più idonea nel comunicare fenomeni come il “lato interiore di sé” e le proprie esperienze sociali, proprio quando le scienze sociali si chiedono riflessivamente se dispongono degli strumenti analitici per effettuare un approccio.²

Nell'ambito, dunque, di questa discussione teorica vorrei riflettere intorno alla produzione letteraria degli immigrati albanesi in Grecia. Quanto “Altri” sono i letterati albanesi che scrivono in Grecia? Come gestiscono la loro duplice – a volte triplice – identità linguistica? Che ruolo svolge la loro identità nazionale nell'ambito di un'altra nazione-stato? Quanto determinante è la loro duplice caratteristica di lavoratore straniero e di letterato? Come sintetizzano la loro immagine di osservatori nello «stadio dello specchio» e quanto la loro opera letteraria ci aiuta a metterci anche noi come lettori davanti al nostro specchio?³ Queste sono solo alcune delle domande essenziali che mi hanno spinto, da tempo, ad avvicinarmi a loro, alla loro lingua e alla loro opera. In questo articolo, per motivi di economia di tempo e di spazio non proverò a fare un'analisi dettagliata. Ma la problematica stessa però della delimitazione dell'*Altro*, così come è stata delineata nel discorso teorico, mi permette di procede-

² Γκέφου-Μαδιανού [Ghefou-Madianou] (2003, 38) si chiede fino a che punto la stessa antropologia come ramo scientifico dispone degli strumenti analitici per analizzare “internamente” fenomeni regolativi, come quello dell'“Io interno” e delle proprie esperienze “personali”.

³ Καγιαλής [Kaghialis] (1999, 25-27) si occupa in modo analitico dell'importanza dell'atto di lettura, sottolineando che «la domanda non è più da quale posizione scrive lo straniero [...] però contemporaneamente anche da quale posizione viene letto», per concludere dicendo che per i lettori ospitali «di grande valore sono anche i testi più avversi e duri; quelli che stanno di fronte all'Altro senza il minimo di simpatia o di comprensione [...] perché quei testi appunto portano alla luce nel modo più immediato [...] lati dell'esperienza umana, che anche se ci fanno paura o ci respingono, non cedono con degli scongiuri [...]». Dato che ci obbligano a misurarci con gli aspetti più spiacevoli della nostra esistenza individuale e collettiva, i testi avversi sono preziosi». Da un'ottica più mite Ποζάκης [Rozakis] (1999, 21) sottolinea la «necessità del diverso per il nostro arricchimento a livello individuale e sociale», un procedimento che ovviamente include la lettura della letteratura dell'*Altro* e l'immagine contenuta in essa per il sé.

re in una prima classificazione basata sulla visione di sé e dell'Altro tramite la loro produzione letteraria.

Vorrei chiarire a questo punto due questioni tecniche: non ho fatto ricorso a interviste con gli scrittori albanesi, perché considero criterio sufficiente la lingua in cui scrivono e in cui pubblicano. Dall'altra parte è superfluo sottolineare che la classificazione che propongo non ha altro obiettivo che quello di far emergere, "autominandosi" direi, la complessità del fenomeno. Devo chiarire, in più, che non verrà fatto nessun tipo di valutazione delle opere letterarie. Nella presente fase il mio proposito è soprattutto quello della raccolta del materiale che è eccezionalmente ampio e richiede un aggiornamento continuo. Quando il materiale raccolto formerà, a mio avviso, un campione sufficiente, proverò a fare delle valutazioni critiche.

La prima categoria, dunque, contiene testi di migranti albanesi che scrivono nella lingua albanese. La varietà di questo tipo di produzione di testi è veramente impressionante. Scrivono narrativa e poesia e le loro opere vengono pubblicate o in Albania, da case editrici soprattutto di Tirana, o in Grecia, da case editrici specialmente di Atene e Salonicco.⁴ Le tematiche principali di queste opere sono la descrizione delle difficoltà della vita degli immigrati, l'amore, la natura, la nostalgia, ma temi satirico-umoristici. Molti testi che trattano il sentimento erotico e la descrizione di paesaggi naturali sono pervasi da un lirismo profondo.

Nell'ambito dell'ampia attività letteraria degli scrittori albanesi viene inquadrata anche la fondazione di un'istituzione culturale nominata "Drita" (Luce) che in sostanza funziona come circolo di scrittori migran-

⁴ Si veda: 1) Shtëpia mbi rrota, *Përmbledhje me tregime* [La roulotte], Tiranë, Botimet Toena, 2001 (racconti); 2) *Portat e harresës* (Antologji poetike) [Le porte dell'oblio], Tiranë, Botimet Toena, 2001 (antologia poetica); 3) Iliaz Bobaj, *Molla e sherrit* [Il pomo della discordia], Tiranë, St. Bot, Argeta LMC, 2005 (miti satirici); 4) Mimoza Skënderi, *Rininë ta dërgova në një çantë* [La gioventù te l'ho mandata in una borsa], Selanik, Diva, 2005 (poesie); 5) Hiqmet Meçaj, *Kukullat e pyllit* [Le bambole del bosco], Vlorë, Triptik, 2003 (romanzo) e *Veturasja e qirinjve* [Il suicidio delle candele], Tiranë, Albin, 2000 (poesie); 6) Romeo Çollaku, *Gjithë Diell e Natë* [Tutto sole e notte], Tiranë, Aleph, 2003 (poesie) e *Kumbaraja e kohës* [Il salvadanaio del tempo], Tiranë, OMBRA GVG, 2004 (poesie); 7) Stefan MartiKo, *Adresë e humbur jam* [Sono un indirizzo perso], Atene, 1999 (poesie); 8) Ziko LL. Kapurani, *Të ndaluarit* [I vietati], Selanik, Diva, 2004 (racconti); 9) Dashnor Selimi, *Ëngjëjt e Heshtur* [Angeli silenziosi], Selanik, Diva, 2006 (poesie).

ti albanesi e svolge un'attività notevole, avendo organizzato presentazioni di libri, manifestazioni culturali, partecipazioni a discorsi pubblici etc. Notevole – e particolarmente riuscita – è stata, per esempio, l'iniziativa del circolo per festeggiare ad Atene la giornata mondiale della poesia il 21 marzo 2006. Nel corso della serata sono stati presentati ventitre poeti albanesi.⁵ Inoltre, i settimanali albanesi «GAZETA ë Athinës» e «ALBA-NIAPRESS» includono anche pagine letterarie.

Un tentativo più sistematico, dal punto di vista filologico, viene effettuato dalla rivista letteraria semestrale «Pelegrin» [Il Pellegrino] di cui sono stati pubblicati finora quattro volumi.⁶ Nella rivista vengono inclusi degli inserti ogni volta con una tematica precisa (p. es. la poesia del mare, dell'eros e dell'amore, della morte) con poesie non solamente di poeti albanesi ma anche stranieri, come N. Hikmet, P. Neruda, K. Kavafis, V. Majakovski e altri, tradotte in albanese. Inoltre vengono pubblicati dei lavori sulla letteratura greca, in una rubrica speciale. In questi quattro volumi sono stati tradotti testi di: Th. Baltinòs, S. Dimitrìou, N. Dimou, G. Chronàs, K. Palamàs, Z. Zatei, N. Chouliaràs etc. In più ci sono testi di critica letteraria, presentazioni di nuove edizioni in Grecia e in Albania, come anche corrispondenze di collaboratori della rivista all'estero (Londra, Toronto, Boston, Tirana, Bordeaux e Skopje). Credo che l'attività della rivista costituisca un lavoro notevole, sia dal punto di vista della varietà delle tematiche incluse, sia per l'informazione fornita ai lettori, anche se viene pubblicata in condizioni economiche particolarmente ardue.

La seconda categoria include testi di immigrati albanesi che scrivono in albanese, ma vengono tradotti in greco sia da loro stessi che da altri scrittori bilingui.⁷ Naturalmente è evidente che un'opera che oggi-

⁵ Nella manifestazione è stata presentata la pubblicazione *Φτερά και Ρίζες. Ποίηση αλβανικών δημιουργών που ζουν στην Ελλάδα* [*Piume e Radici. Poesia di letterati albanesi che vivono in Grecia*], Atene, marzo 2006, edizione bilingue (albanese-greco). Selezione delle poesie e cura del poeta Dionisis Kirzidis.

⁶ «Pelegrin/Revistë Letrare-Kulturore», volume 1-2 (Atene 2004) e 3-4 (Atene 2005).

⁷ A titolo indicativo cito alcuni nomi di letterati di questa categoria e delle loro opere: 1) Evis Qaja, *To ειρωνικό μειδίαμα ενός αιώνα-Buzëqeshja ironike e një shekulli* [*Il sorriso ironico di un secolo*], Selanik, Diva, 2004, trad. Alessandra Baltà; 2) Magdalena Lani-Triantafillidou, *Jeta nis me sytë e një fëmije-H ζωή ξεκινάει με τα μάτια ενός παιδιού* [*La vita comincia con gli occhi di un bambino*], Diva, Selanik, 2005 (30 poesie in albanese e

giorno appartiene alla prima categoria potrà essere trasferita nella seconda, se verrà tradotta. Si dovrebbe aggiungere che i testi anche di questa categoria sono numerosi. Vengono incluse opere di prosa e poesia edite a Tirana, ad Atene e a Salonicco e le tematiche sono varie: le esperienze migratorie, la memoria e l'anabiosi del tempo e del luogo di provenienza, l'esperienza del luogo di migrazione, l'eros, la natura, la nostalgia, la vita in una terra straniera, la sopravvivenza ma anche temi di una problematica più moderna, come la posizione della donna, la società, la libertà, l'amore come sentimento totale, il tempo come patria etc. Una particolare menzione merita a questo punto l'edizione, nel 2005, di un'antologia bilingue intitolata *Πελαργοί των Βαλκανίων* [*Cicogne dei Balcani*]. In essa si antologizzano dieci poeti albanesi e dieci poeti di Salonicco.⁸

Considero particolarmente importante questa seconda categoria di testi, perché può essere accessibile anche al pubblico dei lettori grecofoni. Esiste quindi una vera possibilità di guardare allo specchio l'immagine di sé come viene formata dagli "Altri" – e in questo caso dagli scrittori albanesi – e di elaborarla riflessivamente, per produrre un'immagine più completa, e così anche più precisa di "noi stessi".

La terza categoria comprende dei testi di cittadini albanesi, migranti in Grecia, i quali però scelgono di scrivere in greco. Tre casi caratteristici sono Ferdinand Stavros Faras, Tilemakos Kotsias e Nikos Katsalidas. Kotsias e Katsalidas sono già noti al pubblico greco.⁹ Faras è nato a Co-

in greco - tradotte dall'autrice); 3) Virion Graci, *Τρελοί στον Παράδεισο* [*Pazzi in paradiso*], Atene, Πατάκης, 2000, trad. Ch.V. Zarkalis, come anche i poeti Romeo Çollaku, Dionisis Kirzidis, Nikos Katsalidas e Primos Slakos (poesie nella collezione *Φτερά και Ρίζες*, pp. 6-8, 26-33, 61-64 e 67-69 rispettivamente). Nella stessa antologia ci sono poesie dei poeti Aleksander Gjoni (*Φτερά και Ρίζες*, p. 16), Ardita Iatroù (*Φτερά και Ρίζες*, pp. 22-25), Dashnor Selimi (*Φτερά και Ρίζες*, p. 37) Ilirian Zoupa (*Φτερά και Ρίζες*, pp. 48-49) e Lambri Gkikouli (*Φτερά και Ρίζες*, pp. 50-51) che partecipano anche nell'antologia poetica bilingue Evis Qaja/Melita Toka Karachaliou (a cura di), *Πελαργοί των Βαλκανίων/Shiërgjet e Balkanit* [*Cicogne dei Balcani*], Selanik, Diva - G. Mbimbis, 2005, pp. 6-17, 30-41, 66-77, 102-113 e 162-173 rispettivamente.

⁸ Evis Qaja/Melita Toka - Karachaliou (a cura di), *Πελαργοί των Βαλκανίων/Shiërgjet e Balkanit* [*Cicogne dei Balcani*], Selanik, Diva-G. Bimbis, 2005.

⁹ Si veda Tilemakos Kotsias, *Το τελευταίο καναρίνι* [*L'ultimo canarino*], Atene, Κέδρος, 1995, *Βροχή στο μνήμα* [*Pioggia sulla tomba*], Atene, Κέδρος, 2000 e *Τεκμήριο αθωότητας* [*Prova d'innocenza*], Atene, Κέδρος, 2007. Nikos Katsalidas, *Νύχτας ανομήματα* [*Peccati notturni*], Atene, Κέδρος, 2006.

ritsà (Albania, 1963) e discende da genitori valacchi. Una sua opera importante è *Οι σημειώσεις ενός πρόσφυγα* [*Le note di un migrante*],¹⁰ che include racconti che rispecchiano le sue esperienze sia durante il regime totalitario negli anni '80 in Albania sia durante la vita di migrante-profugo in diversi paesi e soprattutto in Grecia.

Questa categoria è quella di maggior interesse, perché offre un'ottica particolare sul concetto dell'identità. Credo cioè che queste opere in qualche modo minino il concetto della classificazione nazionale. Dal quadro istituzionale che viene rappresentato dallo stato gli scrittori passano all'identità linguistica personale, perché per scelta propria, come detto sopra, che scrivono e pubblicano i loro testi in greco. Confermano così nel modo migliore, credo, che il discorso sull'accesso all'identità personale, come è stato accennato nella prima parte di questo saggio, viene a coprire lacune teoriche e metodologiche riguardanti l'approccio ai complicati soggetti contemporanei, personali e collettivi.

Questo discorso diventa ancora più necessario per la quarta categoria, alla quale appartengono testi di scrittori migranti con cittadinanza albanese che scrivono sia in albanese che in greco, ma che scelgono un'auto-definizione nazionale specifica (per es. Valacco). Potremmo inquadrare qui l'opera di Faras, che abbiamo incontrato anche nella categoria precedente, ma il caso più particolare è costituito da Ziko Ll. Kapurani, che scrive e pubblica in tutte e due le lingue, premettendo però la sua origine etnica.¹¹ Si capisce allora che la letteratura facendo emergere un'identità che non riguarda solo delle entità statali ma anche speciali manifestazioni culturali, come quella etnica, diventa il portatore più adatto per minare le classificazioni istituzionalmente tutelate, sostenendo espressioni culturali e identità che sembrano non entrare nei quadri e nei contesti ufficiali.

Le quattro sopraccitate categorie costituiscono, a mio avviso, il *corpus* fondamentale della letteratura migrante albanese. Includono le tendenze principali e di conseguenza sono il materiale centrale di cui mi occupo nel campo della mia ricerca.

¹⁰ Ferdinand Stavros Faras, *Οι σημειώσεις ενός πρόσφυγα* [*Le note di un migrante*], Atene, Καστανιώτης, 1997.

¹¹ Si veda Ziko Kapurani, *Δέντρο στα χιόνια* [*Albero sulla neve*], a cura di Alessandra Baltà Diva, Selanik, 2005, pp. 5-7 (introduzione) e *Η βαλίτσα βολίτσα* [*La valigia pesante*] a cura di Constantina Evangelou, Pogradec, D.I.J.A.-Poradeci, 2008.

Il discorso, però, può ancora svilupparsi, visto che si potrebbero distinguere ancora tre assi da studiare. Mi riferirò velocemente ad essi per poterne dare una prima immagine, secondo necessaria.

Un primo asse riguarda l'opera di letterati albanesi che vivono in Albania e vengono tradotti in greco nell'ambito di programmi di traduzione di diverse case editrici. Il più noto è senz'altro Ismail Kadare,¹² tramite la cui opera il pubblico greco è venuto a contatto con la realtà albanese. Ci sono però anche altri importanti letterati contemporanei, come Besnik Mustafaj, Fatos Kongoli, Rexhep Qosja, Mimoza Ahmeti etc., la problematica dei quali si impernia sul recente passato sociale e storico albanese. C'è un impegno importante nella valutazione dell'ultimo cinquantennio albanese che ha provocato – e continua tuttora a provocare – tante discussioni, anche se le ferite per i sogni perduti e i vicoli ciechi del totalitarismo rimangono ancora aperte.¹³ Nel secondo asse di ricerca si potrebbero includere scrittori greci che incorporano nella loro opera la recente realtà migrante. Meritano a questo punto una menzione speciale gli scrittori dell'Epiro, regione greca confinante con l'Albania e la cui identità di confine sembra influenzarne notevolmente il *corpus* letterario. Importante esponente di questa tendenza è Sotiris Dimitriou, ma lo sono anche Christoforos Milionis e Nikos Chouliaràs, ricchi, nelle loro ope-

¹² Complessivamente per il corpus tradotto di Ismail Kadare in greco si veda Constantina Evangelou, *Kur letërsia emigron. Përkthimet e Ismail Kadarës në greqisht* [Quando la letteratura emigra. Le traduzioni in greco delle opere di Ismail Kadare], in T. Dhima e R. Çulli (a cura di), *Ismail Kadare dhe vepra e tij* [Ismail Kadare e la sua opera], Gjirokastër, Argjiro, 2006, pp. 39-52.

¹³ Si veda al riguardo: 1) Besnik Mustafaj, *To κενό* [Il vuoto], Atene, Κέδρος, 2005, trad. T. Kotsias e *Ένα καλοκαίρι χωρίς επιστροφή* [Un'estate senza ritorno], Atene, Μεταίχμιο, 2006, trad. Th. Sterghiopoulos; 2) Fatos Kongoli, *Το όνειρο του Δαμοκλέους* [Il sogno di Damocle], Atene, Κέδρος, 2005, trad. A. Zarbalàs; 3) Rexhep Qosja, *Ο θάνατος μου έρχεται από τέτοια μάτια* [La morte mi viene da tali occhi], Atene, Καστανιώτης, 1998, trad. K. Natsios; 4) Κοço Kosta, *Εκείνοι οι δύο και άλλοι* [Questi due e altri], Atene, Τυπωθήτω, 2005, trad. N. Anagnostou e 5) Mimoza Ahmeti, *Ιστορία ωραίων* [Storia di bellezze], Atene, Μεταίχμιο, 2006, trad. T. Kotsias. Si vedano anche gli articoli di Caterina Schina, Elena Chouzouri ed Elena Kappa-Karasavidou, «Αφιέρωμα στην αλβανική λογοτεχνία» (Speciale sulla letteratura albanese), «Βιβλιοθήκη», vol. 389, giorn. Ελευθεροτυπία 20/1/2006, pp. 16-22 ed anche l'inserto *Βαλκανική Λογοτεχνία* [Letteratura balcanica], «Διαβάζω», vol. 463, pp. 100-132, dove però le informazioni sulla letteratura albanese sono estremamente limitate e non aggiornate.

re, di riferimenti alle due regioni confinanti.¹⁴ Infine in un terzo asse di ricerca si potrebbero comprendere letterati albanesi che hanno vissuto per un certo periodo in Grecia, non esattamente come “migranti” ma occupando posti nell’amministrazione. Si tratta di letterati di una certa sensibilità che, avendo vissuto esperienze in entrambi i contesti, giungono ad esiti notevoli tramite la loro ottica particolare. Ricordo Ilirian Zupa, ex console albanese a Giannina e poi a Salonico, che scrive con spirito di rivolta e con la tendenza di svincolarsi dai dettami del realismo socialista.¹⁵

Per concludere, la letteratura albanese migrante sembra costituire un campo privilegiato per approfondire questioni d’identità e di classificazioni stereotipate riguardanti gli “Altri”. La notevole presenza degli scrittori albanesi in Grecia, non solamente dal punto di vista quantitativo ma anche da quello della produzione letteraria, ci fornisce la possibilità concludere che si tratti di soggetti di particolare sensibilità e talento, capaci di trasformare la loro esperienza sociale in arte, un processo per niente evidente o facile se si considerano le loro condizioni lavorative abbastanza dure. Questa constatazione è importantissima, perché fa fronte alle attuali costruzioni stereotipate riguardo gli “stranieri” e soprattutto i migranti albanesi. Dall’altra parte il loro contributo per la comprensione del nostro sé è di particolare rilevanza, dato che per la prima volta la società greca, abituata a dare e non a ricevere migranti, diventa l’oggetto di elaborazione letteraria da un punto di vista come quello offerto dai letterati albanesi che qua vivono e lavorano.

In generale la letteratura della migrazione, è capace di ri-alimentare un discorso teorico sul ruolo della letteratura stessa e dell’analisi letteraria, un discorso indebolito negli studi umanistici sotto la pressione di scelte tecnocratiche. Le ragioni di un tale discorso ci vengono forniti ogni giorno, con i versi e i racconti dei letterati albanesi ma anche con le os-

¹⁴ Si veda: 1) Sotiris Dimitriou, *Ντιάλιθ’ιμ, Χριστάκη* [*Dialith’im, Christaki*], Atene, Κέδρος, 1990 e *Τους τα λέει ο Θεός* [*Glieli dice il Dio*], Atene, Μεταίχμιο, 2002; 2) Christoforos Milionis, *Καλαμάς και Αχέρωντας* [*Kalamàs e Achèrontas*], Atene, Κέδρος, 1990 e *Τα φαντάσματα του Γιόρκ* [*I fantasmi di York*], Atene, Κέδρος, 1999 e 3) Nikos Chouliraràs, *Το άλλο μισό* [*L’altra metà*], Atene, Νεφέλη, 1987.

¹⁵ Si veda al riguardo la prefazione in Evis Qaja/Melita Toka - Karachaliou (a cura di), *Πελαργοί των Βαλκανίων/Shërgjet e Balkanit* [*Cicogne dei Balcani*], Selanik, Diva-G. Bimbis, 2005, pp. 102-103.

servazioni immediate, come quella formulata da Primos Slakos nella “Serata di poesia con opere di creatori albanesi che vivono in Grecia”: «la parola “migrante” – ha osservato – è pleonastica. L’artista è sempre in contrasto con la realtà circostante; esiste sempre una mancanza, dalla cosa più piccola fino a quella più grande».

Bibliografia

- Althusser L. (1971) *Ideology and Ideological State Apparatuses: Notes Toward an Investigation* in L. Althusser (a cura di), *Lenin and Philosophy and Other Essays*, London, New Left Books, pp. 121-173.
- Derrida J. (1981) *Positions*, Chicago, University of Chicago Press.
- Evanghelou C. (2006) *Kur letërsia emigron. Përkthimet e Ismail Kadaresë në greqisht* [Quando la letteratura emigra. Le traduzioni in greco delle opere di Ismail Kadare], in Thoma Dhima e Republika Çulli (a cura di), *Ismail Kadare dhe vepra e tij* [Ismail Kadare e la sua opera], Argjiro, Gjirokastër, pp. 39-52.
- Ευαγγέλου Κ. [Evanghelou Constantina] (2003) *Το κοινωνικό περιθώριο στο ελληνικό και ιταλικό μεταπολεμικό μυθιστόρημα* [L'emarginazione sociale nel romanzo del dopoguerra greco ed italiano], Selanik, Παρατηρητής.
- Foucault M. (1978) *Ιστορία της Σεξουαλικότητας, τομ. 1* [Storia della sessualità, vol. 1], Atene, Ράππα [μετ. Γ. Ροζάκη].
- Γκέφου - Μαδιανού Δήμητρα [Ghefou - Madianou, Dimitra] (2003) *Εννοιολογήσεις του Εαυτού και του «Άλλου»: ζητήματα ταυτότητας στη σύγχρονη ανθρωπολογική θεωρία* [Concettualizzazioni di sé e dell'“Altro”: questioni di identità nella teoria antropologica moderna] in Δήμητρα Γκέφου - Μαδιανού [Dimitra Ghefou - Madianou] (a cura di), *Εαυτός και «Άλλος». Εννοιολογήσεις, ταυτότητες και πρακτικές στην Ελλάδα και την Κύπρο* [Se stesso ed “altro”. Concettualizzazioni, identità e pratiche in Grecia e Cipro], Atene, Gutenberg, pp. 15-110.
- Giddens A. (1991) *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge, Polity Press.
- Goldmann L. (1979) *Για μια κοινωνιολογία του μυθιστορήματος* [Per una sociologia del romanzo], Atene, Πλέθρον, μετ. Ελ. Βέλτσου - Π. Ρυλμόν.
- Καγιαλίδης Τάκης [Kaghialis Takis] (1999) *Σημειώσεις για τη γραφή και την ανάγνωση του Άλλου* [Appunti sulla scrittura e la lettura dell'Altro] in Δημοσθένης Φτερνιάτης [Dimosthenis Fterniatis], *Ξένος, ο άλλος μου εαυτός* [Straniero, l'altro me stesso], Atene, Πατάκης, pp. 23-32.
- Βαλκανική Λογοτεχνία* [Letteratura balcanica], Διαβάζω vol. 463, pp. 100-132.

- Lacan J. (1966) *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je-telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique* in *Écrits*, Paris, Editions du Seuil, pp. 93-100.
- Lacan J. (1977) *Οι Τέσσερις Θεμελιακές Έννοιες της Ψυχανάλυσης* [*I quattro concetti fondamentali della psicanalisi*], Atene, Ράππα, μετ. Α. Σκαλπαρέσου - Γ. Χειμωνάς.
- Lowenthal L. (1990) *Για μια Κριτική Θεωρία της Λογοτεχνίας* [*Per una Teoria Critica della Letteratura*], Atene, Ρόπτρον, μετ. Α. Ζήρας.
- Ροζάκης Χρήστος [Rozakis Christos] (1999) *Ξένος, ο άλλος μου εαυτός* [*Straniero, l'altro me stesso?*] in Δημοσθένης Φτερνιάτης [Dimosthenis Fterniatis], *Ξένος, ο άλλος μου εαυτός* [*Straniero, l'altro me stesso*], Atene, Πατάκης, pp. 17-22.
- Σχοινά Κατερίνα [Schina Caterina], Έλενα Χουζούρη [Elena Chouzouri] ed Έλενα Καρρά-Καρασαββίδου [Elena Kappa-Karasavvidou] (2006) *Αφιέρωμα στην αλβανική λογοτεχνία* [*Pagine sulla letteratura albanese*], Βιβλιοθήκη vol. 389, Ελευθεροτυπία 20/1/2006, pp. 16-22.

Libertà e diritti nelle culture postcoloniali. *Un convegno veneziano*

Federica Zullo

«Il governo australiano non ha mai ascoltato gli aborigeni: ha preso la parola per noi, ha fatto delle scelte che secondo loro sarebbero andate a nostro vantaggio anche se noi non eravamo d'accordo. Nessuno ha mai tenuto conto del nostro punto di vista. La nostra invece è una cultura basata sull'ascolto. Anche la terra ci racconta delle storie, è come un'immensa cattedrale piena di luoghi sacri». Con queste parole, la scrittrice aborigena Alexis Wright, testimonia il proprio dissenso nei confronti del potere autoritario del governo australiano che da oltre due secoli agisce contro le popolazioni indigene, un problema di cui è necessario parlare, perché non lo si è fatto abbastanza in passato e a tutt'oggi sembra che l'agenda politica tardi nel riconoscere i diritti civili e le libertà necessarie a garantire un futuro migliore alle comunità aborigene d'Australia.

Wright è una delle numerose voci "contro" che hanno animato il convegno triennale EACLALS (European Association for Commonwealth Literature in English) tenutosi a Venezia dal 25 al 29 marzo 2008 e organizzato da Annalisa Oboe e Shaul Bassi, docenti di Letteratura Inglese rispettivamente nelle Università di Padova e Venezia. Un tale evento culturale, che ha visto la presenza di oltre duecento relatori fra teorici, scrittori e studiosi provenienti da Università e centri di studio di tutto il mondo, anglofono e non, ha permesso un incredibile confronto su tematiche letterarie, culturali e politiche strettamente legate alla contemporaneità, ma nel continuo dialogo con le eredità del passato.

Il titolo delle intense giornate di lavoro, *Try Freedom. Rewriting Rights in/through Postcolonial Cultures*, esprime la volontà di discutere e indaga-

re le culture e le letterature postcoloniali attraverso i temi della libertà e dei diritti civili, umani, cosmopoliti. Nell'attraversamento delle discipline che compongono la complessità degli studi postcoloniali è sempre più evidente l'urgenza di considerare la questione delle libertà come un'entità a rischio e spesso costretta ad un processo dal quale facilmente emergono nuove forme di non-libertà. Queste derivano da situazioni di neo-colonialismo presenti non solo nei paesi che un tempo furono colonie dei grandi imperi, ma anche nei centri metropolitani in cui si sviluppano conflittualità inerenti l'immigrazione e la costruzione di identità diasporiche, la rivendicazione di diritti legati alla persona, alla lingua, alla cultura e alla sfera socio-politica.

Il tema del convegno impone il ripensamento della teoria tradizionale alla luce di nuove proposte etiche di partecipazione e impegno, promuovendo la riflessione su come sia possibile applicare la metodologia critica degli studi postcoloniali in una sfera pubblica non-civile e su come la risposta possa venire dalle arti (teatro, danza, pittura, cinema ecc.) e dalla letteratura. Tutto ciò implica un dialogo efficace a livello interdisciplinare, cosa che ha avuto modo di manifestarsi fra le tante sessioni in cui relatori di diversi ambiti di studio hanno messo in discussione le proprie teorie e applicazioni pratiche attraverso lo scambio di idee e progetti.

L'apertura dei lavori, affidata ad uno dei più brillanti teorici postcoloniali, Achille Mbembe, segna un avvio di riflessione subito coinvolgente e significativo. L'autore del volume *Postcolonialismo* (Meltemi, 2005), analizza con rigore le forme di potere in Africa, i rapporti di dominio ereditati dai sistemi coloniali, la violenza che caratterizza le dinamiche politiche e sociali del continente e che spesso sfocia in guerre fratricide, le quali, seppur «piccole» in quanto a numero di armi e di uomini impiegati, portano spesso a catastrofi umanitarie. Il critico affronta il tema della libertà in stretto legame con la morte nel contesto del cosiddetto *black thought*, dallo schiavismo alle più recenti teorie nell'ambito della cultura africana e afro-americana. «La libertà è un elemento centrale nel progetto della modernità, e la morte, all'interno di questo disegno, rappresenta un evento a cui occorre essere preparati, un'occasione di divenire e di trasformazione, come ha sempre dichiarato Nelson Mandela». Secondo Mbembe la libertà è oggi sotto processo, è qualcosa con cui ci si deve confrontare costantemente, è fragile, incompleta e occorre indagare cosa è stato fatto in suo nome, in particolare durante le lotte anti-coloniali e al-

l'interno della retorica nazionalista. Al concetto di libertà deve affiancarsi quello di responsabilità e di preoccupazione per il futuro.

Con l'esaurimento delle utopie legate al post-indipendenza e l'insorgere di governi corrotti e neo-imperialisti è stato sempre più difficile re-immaginare un mondo libero, viste le restrizioni di movimento e di azione via via più rigide, le situazioni drammatiche come, ad esempio, gli eventi socio-politici dello Zimbabwe e i recenti scontri fra immigrati in Sudafrica. «To move is to re-open one's own future», afferma Mbembe, ma il movimento è spesso imposto e vietato, ci sono milioni di rifugiati e persone in esilio e la prigione è diventata uno «strumento critico» della biopolitica del nostro tempo. Il teorico collega il tema della libertà a quello della razza e alla schiavitù del popolo africano e si focalizza sull'uso che è stato fatto della Bibbia, sia in Africa sia negli Stati Uniti, riguardo al tema della possibilità di salvezza per il popolo eletto, contro l'oppressione dello straniero.

Il pensiero di Franz Fanon, e in particolare i primi scritti dal tono «messianico» influenzati da Aimé Césaire, sono alla base della riflessione di Mbembe, ma la figura dello psichiatra martinicano trova nel convegno uno spazio di discussione privilegiato, una sessione a lui interamente dedicata. Infatti, mezzo secolo dopo la sua morte, lo spettro del protagonista del movimento anticoloniale nell'Algeria occupata dai francesi si aggira ancora fra gli studi postcoloniali e le sue riflessioni sulla decolonizzazione, il nazionalismo e la violenza sembrano oggi più che mai pregnanti. Ciò è in parte dovuto al fatto che molte delle ex-colonie sono divenute luoghi di conflitti disastrosi in nome dell'etnicità, della razza, della religione, del territorio e dei suoi confini. L'analisi del pensiero di Fanon offre un quadro paradigmatico al cui interno la natura e le ragioni della violenza postcoloniale possono essere spiegate e comprese. Nei vari interventi, egli viene messo in relazione con chi si è identificato nel suo pensiero, fra cui Jean Améry e Primo Levi, intellettuali e vittime dell'Olocausto che hanno guardato all'Algeria come ad un luogo di ingiustizia globale formatosi dopo l'orrore dei campi di sterminio.

La discussione sugli usi e abusi della violenza, sulla legittimazione di pratiche di oppressione in contesti di guerra coloniale e neocoloniale ha caratterizzato le numerose sezioni dedicate a *Literature and Liberties* e *Political Freedom and Life Writings*. Gli autori considerati per l'analisi delle più diverse situazioni di non-libertà o di difficile raggiungimento di una condizione di esistenza politicamente accettabile vanno dal Su-

dafrica all'India, dall'Oceania ai Caraibi. Fra gli altri, viene più volte sottolineata la scrittura di Chandani Lokugé, autrice del romanzo di successo *Turtle Nest* (2003) e presente anche al convegno. Residente in Australia, Lokugé è comunque portavoce del paese d'origine, lo Sri Lanka stretto fra la povertà degli abitanti, la guerra civile e l'immagine turistica ed esotica costruita dall'Occidente per i suoi visitatori. Allo stesso modo, l'opera di Abdulrazak Gurnah, un autore che mette a confronto il mondo indiano, africano e arabo, fra Tanzania e Zanzibar, ovvero l'Africa orientale del post-indipendenza, è più volte oggetto di discussione, ma egli stesso parla in prima persona dei temi a lui cari durante una sessione plenaria sulla cultura del terrore di cui faremo accenno in seguito. Gurnah porta la sua peculiare «esperienza della relazione», riprendendo il concetto formulato da Glissant, e sostiene con forza che solo nel momento in cui la poetica della relazione viene messa in atto, allora la libertà è possibile. Le storie di Gurnah sottolineano la necessità di preservare gli incroci e le contaminazioni culturali presenti al mondo, ma sono anche un atto di accusa nei confronti delle politiche oppressive dei governi africani e del fenomeno crescente dei rifugiati costretti a lasciare il loro paese, in preda allo spaesamento e alla perdita delle radici familiari e culturali.

Si può comprendere come, in generale, le aree di indagine dei relatori privilegino le espressioni letterarie e artistiche provenienti da Asia e Africa, luoghi del mondo in cui anche negli ultimi decenni, in era postcoloniale, scrittori e scrittrici hanno preso la parola per denunciare, contestare e invocare le libertà di uomini e donne, riportando alla luce eventi del passato coloniale utili alla costruzione e al consolidamento di una memoria collettiva, per non dimenticare. La figura di Nelson Mandela riecheggia nei più diversi contesti, e la critica e scrittrice Elleke Boehmer ne offre un'interessante studio, in cui identifica il padre del nuovo Sudafrica come *a postcolonial thinker*, non solo sulla base dei suoi scritti e discorsi, ma anche degli incredibili successi in veste di leader anti-apartheid, rivoluzionario e primo presidente democratico del Sudafrica. Boehmer si chiede se per Mandela si possa parlare di una forma di teorizzazione postcoloniale che trova piena espressione nella pratica e se il lavoro simbolico di leader possa essere considerato quale esempio indiscusso di comportamento etico per il nostro tempo.

Così, largo spazio viene assegnato alla letteratura del Sudafrica in relazione al regime che per quasi mezzo secolo ha privato gran parte della

popolazione di questo paese delle libertà fondamentali, e nella sessione coordinata da Itala Vivan, Judith Coulie espone le problematiche inerenti l'esperienza della Commissione Verità e Riconciliazione, così come della letteratura che affronta il tema della verità nelle sue più dimensioni più intime e autobiografiche. Paola Splendore, sempre sulla scia del fenomeno TRC (*Truth and Reconciliation Commission*), indaga la necessità, per la scrittura degli autori bianchi, di ripensare questioni come l'identità e l'appartenenza nel loro «nuovo» paese, confrontando la memoria del trauma e acquisendo un senso diverso dello spazio e dei luoghi. Ciò avviene in opere come *Intricacy* di Michael Cope (2005), *White Scars* di Denis Hirson e *Portrait with Keys* di Ivan Vladislavic, entrambi del 2006.

Un altro paese africano indagato nel suo passato turbolento e in un presente in grande trasformazione è la Nigeria, in particolare con interventi sulla scrittrice Chimamanda Ngozi Adichie e la sua rilettura della cristianizzazione e della guerra in Biafra in *Purple Hibiscus* e *Half of a Yellow Sun*, così come attraverso lo scrittore e poeta Chris Abani. Quest'ultimo, protagonista della conferenza plenaria con Kiran Desai, si definisce un «igbo globale», uno scrittore migrante che ha fatto diretta esperienza della prigionia e della tortura nella Nigeria degli anni Ottanta e che ora vive a Los Angeles, elaborando la sua originale *in-betweenness* in una scrittura che mostra una forte tensione fra le radici culturali del popolo Igbo e il paese d'arrivo. Le sue opere, di recente pubblicate in italiano, (*Abigail*, 2008; *L'ambigua follia di Mr. Black*, 2007; *Graceland*, 2006) e illustrate nel contributo di Francesca Giommi, sono popolate da emarginati, esiliati, persone divise fra mondi a volte inconciliabili, private dei diritti civili di base e sempre in fase di negoziazione per un loro riconoscimento nella società. Abani racconta di chi, in queste condizioni, conduce un'esistenza precaria non solo in Nigeria, ma soprattutto a Londra e Los Angeles, nel cuore di vecchi e nuovi imperi. Per questo, le storie smantellano le nozioni tradizionali di centro e periferia, riescono a mutare la prospettiva di giudizio del lettore proponendo un mondo in cui i confini linguistici e culturali sono messi in continua discussione.

Abani è convinto della necessità di raccontare le storie del suo paese in relazione a ciò che avviene fuori, e le giovani generazioni devono partire dal patrimonio culturale della loro comunità per riuscire ad affrontare il mondo. «We must tell our own stories. They have a therapeutic quality». L'insegnamento di Chinua Achebe è ancora vivo e Abani gliene rende omaggio: lo scrittore può avere la funzione di maestro per la società,

soprattutto nelle situazioni di crisi ed emergenza, contro il potere assoluto e oppressivo dei governi.

La vivacità culturale del mondo nigeriano viene raccontata anche da Awam Amkpa, un altro dei cosiddetti *afro-politans*, giovani africani che hanno un senso globale della loro attività culturale e politica, dentro e fuori dalla nazione di appartenenza. Ci sono molti nigeriani *middle-class* che lavorano per risolvere le contraddizioni di un paese estremamente ricco e povero allo stesso tempo, di trovare soluzioni “postcoloniali” a fenomeni neocoloniali. Il cinema è un buon mezzo per attuare questo progetto, e quello nigeriano è da considerare la terza industria al mondo, dopo Hollywood e Bollywood; Lagos è un laboratorio da cui nascono prodotti molto popolari ma efficaci, ad esempio serie tv e *soap-opera* in cui la disperazione e la disillusione si fondono con speranze e utopie riguardanti una trasformazione autentica del paese, anche se non priva di impedimenti e autoritarismi.

La città è il luogo in cui meglio si manifestano le inclusioni ed esclusioni operate dalla società su “altri” che vivono ai suoi confini e partecipano della sua ri-definizione. Lo vediamo, ad esempio, nelle metropoli canadesi, così come in quelle indiane, in particolare a Bombay, e in Australia, a Sydney. Di questa città Francesco Cattani analizza la relazione fra migranti e il contesto urbano, mostrando come l'integrazione in una nuova realtà sociale passa attraverso il diritto non solamente di vivere quel luogo, ma di rappresentarlo e segnarlo in maniera indelebile. I confini, scelti e imposti, diventano una prospettiva e un punto fisso da cui il migrante iniziare a costruire una nuova consapevolezza di appartenere al mondo di arrivo. Su questi temi e sulla tensione fra nazionale e globale propria dello scrittore migrante ruotano le sessioni dedicate a singoli autori, ovvero i più grandi scrittori postcoloniali anglofoni viventi, le cui opere esplorano senza dubbio l'argomento generale del convegno e si pongono come modelli di rappresentazione oramai canonizzati dalla letteratura di lingua inglese. Si parla di Salman Rushdie, di cui Silvia Albertazzi ricostruisce gli anni che seguirono la *fatwa* del 1989 e l'impatto che l'evento ebbe nel mondo intellettuale dell'epoca, di Michael Ondaatje, raccontato, fra gli altri, da Chandani Lokugé in merito al rapporto fra libertà individuale e collettiva e nel confronto con V.S. Naipaul; inoltre, Shirley Chew coordina la sessione su J.M. Coetzee, in cui la questione del raggiungimento della libertà, quasi sempre oscura e ambigua, viene esplorata in *Disgrace* da Kevin Newmark e in *Slow Man* da Roberta Gef-

ter. Caryl Phillips, invece, oltre a chiudere il convegno con un *reading* e una conversazione con Stephen Clingman, viene raccontato da quest'ultimo secondo i temi che maggiormente caratterizzano la narrativa dell'autore: *rights, routes, and ruptures*. Nei romanzi *The Nature of Blood* e *A Distant Shore* si assiste, infatti, alla parabola di come i diritti acquisiti in un territorio perdano di valore con l'esperienza della migrazione, quando si attua una rottura del percorso lineare di vita e si va incontro a deviazioni che coinvolgono ogni sfera dell'esistenza.

Ciò si collega alla ri-definizione del soggetto postcoloniale che «invade» il centro tradizionale dell'Impero, la Gran Bretagna, a cui sono dedicati numerosi contributi, tanto che ogni giorno troviamo sessioni dal titolo *Changing Identities in Post-Imperial Britain*. Le opere di Bernardine Evaristo, Jackie Kay, Hari Kunzru, Kazuo Ishiguro, Aminata Forna e ancora Caryl Phillips sono considerate in merito al discorso sulle modalità di sopravvivenza, accettazione ed esclusione che caratterizzano persone e comunità provenienti dalle ex-colonie. La letteratura prende in esame situazioni in cui l'esistenza è minacciata dalla non-libertà di espressione e di movimento, dal "peso" di un passato che porta i suoi segni nel presente. L'intervento di Pietro Deandrea sul racconto di nuove forme di «schiavitù» inflitte ai lavoratori immigrati in Inghilterra negli ultimi anni esprime bene il significato delle zone d'ombra che ancora avvolgono la società inglese. Si tratta infatti di una realtà post-imperiale spesso rappresentata come spazio di scontro e conflittualità, in cui l'Impero torna dalle periferie e riscrive il centro in maniera innovativa, provocatoria, rivitalizzandolo con nuove sfide socio-politiche.

Tali pratiche non avvengono solamente in territorio britannico, ma nella sezione *Postcolonial Europe* si parla delle diverse ri-configurazioni della cultura in Spagna, in Francia e in Germania dove sono presenti comunità di immigrati prevalentemente dall'Africa e dall'Europa dell'Est. E anche l'Italia postcoloniale è al centro del dibattito, viste le due sessioni e una conferenza plenaria incentrate su un ambito di studi interdisciplinare che vanta da anni autori e autrici largamente riconosciuti, nonché esperti e studiosi sul piano teorico e metodologico.

Nel *panel* coordinato da Alessandro Triulzi, i relatori, fra cui Cristina Lombardi-Diop e Angela D'Ottavio, problematizzano l'uso del termine *postcolonialismo* in riferimento al panorama teorico e letterario italiano, illustrando come spesso sia confuso con il più vago multiculturalismo, e come invece possa essere più utile esplorare la continuità fra il mo-

mento coloniale e le sue ricostruzioni retrospettive nel presente, combattendo istanze celebrative o di totale rimozione. D'Ottavio cerca di esaminare come il pensiero di Gayatri Spavak, in particolare la sua «poetica della traduzione», abbia influenzato sia la ricezione italiana della teoria postcoloniale, sia i testi letterari provenienti da uno spazio «decolonizzato» come quello dell'opera di Mahasweta Devi.

In un'altra sessione, il focus è maggiormente sulla letteratura: si parla di Ennio Flaiano e del suo romanzo *Il tempo di uccidere*, riguardo alla costruzione della donna africana nell'ottica di un nazionalismo *gendered* che vede l'Africa come un soggetto/oggetto femminile di facile sottomissione, mentre Roberto De Robertis illustra gli elementi che compongono l'eredità coloniale e le prospettive di futuri «postcoloniali» nella narrativa di Igiaba Scego e Cristina Uba Ali Farah.

Quest'ultima è protagonista, assieme a Gabriella Ghermandi e Shirin Ramzanali Fazel dell'incontro *Women Writers from the African Diaspora in Italy*, coordinato da Cristina Lombardi-Diop. Il reading da *Madre piccola* (2007) di Farah, da *Lontano da Mogadiscio* (1994) di Fazel e la performance di Ghermandi tratta da *Regina di fiori e di perle* (2007) ha arricchito il convegno grazie ad una forte partecipazione emotiva legata ai testi, capaci di veicolare l'intensità di esperienze di territori che si sovrappongono e storie che si intrecciano, fra Italia ed Etiopia, Italia e Somalia. Sono racconti in cui le donne assumono il ruolo di protagoniste e portavoce dello spaesamento storico, culturale e linguistico derivante dal confronto con un'eredità coloniale ancora viva e capace di mettere in crisi il lento percorso di costruzione del presente.

La questione delle libertà e appropriazioni femminili, unita a più generali problematiche di genere viene affrontata lungo il corso del convegno da punti di vista e secondo prospettive diversificate. Sandra Ponzanese discute i differenti ruoli che le donne hanno ricoperto durante i movimenti di liberazione, nel passaggio fra il regime coloniale e postcoloniale, in cui l'uso del corpo femminile è stato funzionale a pratiche di coercizione e sfruttamento. Sono tante le scrittrici di cui si racconta lo straordinario lavoro di scavo nella psiche umana, nei rapporti fra il maschile e il femminile in un contesto di dominazione, in cui per la donna spesso vale il concetto di *double colonization*, ovvero subordinazione all'interno della società patriarcale, così come nella retorica nazionalista e nello sguardo del colonizzatore. Si va dallo Zimbabwe di Yvonne Vera del pre- e post indipendenza al Sudafrica di Antjie Krog, fino all'India di

Nayantara Saghal. Quest'ultima è al centro di vari interventi in cui si analizza il suo ruolo di scrittrice, giornalista e attivista politica, nonché militante per l'emancipazione femminile nel suo paese. Libertà, per Saghal e le donne di cui racconta, significa riuscire a costruire uno sguardo critico sulla politica e la società senza condizionamenti da parte dell'autorità maschile, sottraendosi al ruolo dettato dalla tradizione e avendo il coraggio di uscire dalle rigide concezioni che limitano l'agire sociale di tante donne in India. Un'altra scrittrice del subcontinente che invece privilegia l'analisi di una sfera più intima legata alla coscienza e al vivere femminile è Anita Desai, a cui viene assegnato nel primo giorno del convegno il premio Cà Foscari dall'Università di Venezia, città alla quale l'autrice rende omaggio leggendo i brani «veneziani» del romanzo *Notti e nebbia a Bombay*.

Sono in gran parte femminili le voci di chi reclama i diritti e il riconoscimento delle culture indigene in Canada, Australia e Nuova Zelanda. Come si è accennato all'inizio, Alexis Wright, durante la Anna Rutherford Memorial Lecture, espone la situazione disastrosa delle comunità aborigene in Australia e ci parla della genesi del suo fortunato romanzo *Carpentaria*, ora tradotto in italiano con il titolo *I cacciatori di stelle*. La storia viene raccontata dalla voce di un anziano della comunità aborigena del Golfo di Carpentaria, fra mito e leggenda, politica, corruzione e vite rubate alla sacralità della terra per soddisfare i bisogni dell'uomo bianco. Wright afferma che si tratta di una storia appartenente al mondo, perché affronta questioni universali di diritto all'esistenza, della possibilità di sognare un futuro migliore per la propria gente e riuscire ad ottenere gli strumenti per costruirlo.

Se ci spostiamo in Canada, riusciamo a cogliere lo stesso tipo di problematicità e Mariella Lorusso espone la cosiddetta *resistance literature* messa in atto dalle scrittrici aborigene in lingua inglese. Il titolo dell'intervento, *Fighting Terrorism Since 1492*, chiarisce bene il concetto di una battaglia permanente in ogni campo del vivere sociale e politico. Le donne sono sempre state vittime della colonizzazione e del sessismo, e la letteratura cerca di trovare soluzioni possibili ad un problema di scarsa considerazione dell'universo femminile, sia da parte della società canadese, sia nelle comunità di aborigeni.

Il rapporto con il territorio, l'attaccamento ai modi tradizionali di gestione delle risorse e la battaglia contro lo sfruttamento incondizionato dei paesi del Terzo Mondo è argomento di grande discussione, anche

attraverso il filtro dei testi letterari che, spesso, meglio di qualsiasi reportage giornalistico, individuano le dinamiche che intercorrono fra il volere dei governi e i diritti delle popolazioni locali. Ne costruisce un esempio molto interessante Pablo Mukherjee, il quale esamina il romanzo di Amitav Ghosh, *Il paese delle maree* (2004), nel contesto della situazione ambientale di un luogo alla periferia del subcontinente indiano, ovvero la regione delle Sundarbans, caratterizzata da foreste di mangrovie alle foci del Gange e del Brahmaputra.

Qui, da un lato, si rievoca un vero e proprio massacro messo in atto dalle forze del governo centrale negli anni Settanta del Novecento per anientare le proteste contro l'espropriazione di terre a danno degli abitanti del luogo; dall'altro lato, la figura della tigre, animale preservato e temuto in questo territorio, è in grado di avvicinare personaggi di diversa provenienza e cultura, uniti dal comune interesse di vivere e interpretare uno spazio che parla molti linguaggi e si compone di storie e leggende intrecciate alla cultura indiana e al mondo arabo.

Il massacro raccontato nel romanzo ci porta a considerare eventi traumatici della storia che in letteratura hanno trovato modalità di rielaborazione e costruzione di una memoria collettiva legata all'evento. Il terrore del passato, rievocato, ad esempio, con interventi sulla spartizione indiana, sul fondamentalismo religioso e le numerose guerre coloniali, torna nel presente attraverso nuove forme di destabilizzazione del soggetto e della comunità, di paura generalizzata e paranoia. Se ne parla nella tavola rotonda organizzata attorno alla rivista «Wasafiri», il cui numero di luglio 2007 è incentrato sul tema *Cultures of Terror*; sono presenti Elleke Boehmer e Abdulrazak Gurnah, di cui si parlava in precedenza, la poetessa indiana residente negli Stati Uniti Meena Alexander e il poeta, compositore e cantante di origine giamaicana Linton Kwesi Johnson. Quest'ultimo è stato testimone diretto e vittima del conflitto sociale e degli scontri razziali nell'Inghilterra dei primi anni Sessanta, al momento del suo arrivo dalla Giamaica. Johnson parla del clima di paura dell'epoca e di quanto le paure della gente siano oggi ancor più forti, forse con meno esplosioni di atti di violenza rispetto all'era thatcheriana, ma presenti sotto forma di uno stato permanente di emergenza, di terrore per qualsiasi cosa possa ritenersi nemica, diversa, quindi minacciosa. È contro questo stato di preoccupazione e paranoia che occorre prendere la parola, cercando di smantellare i pregiudizi e le esclusioni sociali: ciò può in gran parte avvenire attraverso l'arte, la musica, la letteratura.

I personaggi che abbiamo incontrato e ascoltato durante le intense giornate del convegno, oltre ad aver fornito stimoli continui di approfondimento e riflessione, hanno reso perfettamente l'idea di come la scrittura sia un atto di grande libertà e di come occorra resistere contro sistemi autoritari che spesso vietano la libera circolazione di idee e progetti culturali. Negli atti che verranno pubblicati sarà ancor più facile rendersi conto della grande ricchezza di contributi che in questa sede non è stato possibile trattare nella loro completezza. Si è cercato comunque di veicolare l'idea generale che sottende ad un evento come quello veneziano, ovvero, per dirla con le parole di Arundhati Roy, spesso citata dai relatori, «la scrittura è una delle più efficaci forme di protesta esistenti, ciò che si vede non si può ignorare e occorre costruire una “globalizzazione del dissenso” per muoversi nella contemporaneità con atteggiamento critico».

Gli Autori

Srimati Mukherjee è docente presso l'English Department della Temple University di Philadelphia (USA). Di recente suoi interventi critici e creativi sono apparsi in riviste quali «Feminist Studies», «The Quarterly Review of Film and Video», nell'antologia *Transnational Asian American Literature: Sites and Transits*, *The International Reception of T.S. Eliot*, e nel *Dictionary of Literary Biography*; ha partecipato regolarmente a conferenze nazionali e internazionali, come quelle promosse dalla Modern Language Association Convention. Attualmente sta lavorando ad un volume sulla figura femminile nel moderno cinema del Bangladesh. smukherj@temple.edu

Shyamal Bagchee nato e cresciuto in India, ha passato la gran parte della sua maturità in Canada, dove dal 1991 è Professore di Poetica e teoria presso la University of Alberta. Laureato presso l'Università internazionale di Visvabharati, fondata dal premio Nobel Rabindranath Tagore, oltre che negli atenei McMaster e York. Sta per uscire la sua terza raccolta poetica, *Nightsoil, Or the Book of the Lotus*, ed è in cantiere la successiva, provvisoriamente intitolata *Zero Zone*. Oltre a *Gabardine and Other Poems*, e *A Scrupulous Meanness* (usciti nel 2004), ha pubblicato poesie su numerose riviste canadesi e internazionali. Per la sua opera poetica ha ricevuto nel 1997 il Distinguished New Canadian Award per il cinquantennale del Canadian Citizenship Act. sbagchee@ualberta.ca

Tim Hanna è laureato presso l'Università di Sidney, e sta terminando il suo Ph.D. in English Literature and Creative Writing presso l'Università

del New South Wales. Sta completando un romanzo epistolare ambientato nell'Italia e nell'Australia di oggi, e la sua tesi analizza limiti e possibilità dell'autobiografia all'interno del romanzo epistolare. I suoi lavori poetici ed accademici sono apparsi in numerosi periodici e antologie. Attualmente insegna letteratura e musica, ed è impegnato come compositore di colonne sonore per il cinema australiano. Nel passato ha avuto esperienze didattiche in inglese nell'area del Pacifico asiatico.

somuchpun@gmail.com

Susanna Nanni è Dottore di Ricerca in Studi Americani presso l'Università degli Studi di Roma Tre. Attualmente è docente a contratto per la cattedra di Lingua e letterature ispanoamericane della stessa Università e per la cattedra di Lingua e Traduzione Spagnola presso l'Università degli Studi della Tuscia. Il suo ambito di ricerca si articola intorno alle tematiche e le metodologie di studio concernenti il rapporto tra storia e finzione letteraria, con particolare riguardo alla finzionalizzazione della storia nella narrativa ispanoamericana contemporanea, sulla quale ha pubblicato articoli e saggi su riviste specializzate. Collabora nella redazione di «Letterature d'America» (Sezione Ispanoamericana) della Facoltà di Scienze Umanistiche dell'Università di Roma «La Sapienza», per la quale ha anche curato il numero monografico dedicato allo scrittore argentino David Viñas.

dav.nanni@tiscali.it

Beppe Cavatorta è Assistant Professor a Tucson, presso la University of Arizona. I suoi interessi si rivolgono particolarmente alla neoavanguardia italiana, alla letteratura della resistenza e alla scrittura sperimentale in genere. Oltre a numerosi articoli, traduzioni e recensioni, apparsi su varie riviste italiane e americane (tra le altre «Nuova Prova», «Studi Novecenteschi», «Il Verri» e «Or») ha curato con Luigi Ballerini l'antologia bilingue di poesia contemporanea italiana *The Promised Land* (Los Angeles, Sun & Moon Press, 2000). Sempre con Ballerini sta curando una nuova antologia di poesia italiana dagli anni Cinquanta sino al 2000 e che, intitolata *Quelli che da lontano sembrano mosche*, intende proporsi come un libro di testo in grado di far luce sul pensiero poetico contemporaneo in Italia. Nel 2008 ha curato l'edizione americana del lavoro lineare del poeta sperimentale Adriano Spatola.

beppe@email.arizona.edu

Paola Del Zoppo è traduttrice letteraria e professoressa a contratto di Letteratura tedesca all'Università degli Studi della Tuscia. Si occupa prevalentemente di narrativa tedesca dell'Ottocento e contemporanea, di poliziesco, di fantastico e di studi femminili. Tra le sue pubblicazioni il volume *Il «Faust» di Goethe in Italia. Ricezione e traduzione*, pubblicato da Artemide. Tra i suoi interessi anche la poesia contemporanea, in lingua tedesca e inglese. Ha curato per Del Vecchio Editore il volumetto *L'assassino della Lingua*, di Gwyneth Lewis, e l'antologia poetica *Il tempo immobile* di Heinz Chzechowski.
paoladelzoppo@yahoo.it

Daniele Comberiati, laureato all'Università di Roma Tre, attualmente è dottore di ricerca all'Université Libre de Bruxelles. Ha partecipato a diversi convegni internazionali sul tema della letteratura migrante e del postcolonialismo; si occupa di poesia italiana del Novecento, letteratura della migrazione e postcolonialismo italiano. È redattore della rivista del Sindacato Nazionale Scrittori «Reti di Dedalus». Ha pubblicato nel libro *La quarta sponda: scrittrici in viaggio dall'Africa coloniale all'Italia di oggi* (Roma, Pigreco, 2007), una serie di interviste a scrittrici provenienti o originarie dalle ex colonie italiane. Nel 2006 è uscito il romanzo *I commensali* (Pavia, Fiori di campo). Ha collaborato con i periodici «El-Ghibli», «Carta», «Avvenimenti» e «Zapruder».
dcomberiati@yahoo.it

Victoria Sams è attualmente Assistant Professor di Modern Dramatic Literature all'English Department del Dickinson College a Carlisle, PA (USA), dopo aver insegnato studi umanistici presso la University of California, Los Angeles (2002-2003), dove nel 2001 ha conseguito il Ph.D. in letteratura comparata. Ha curato un'antologia di poesia internazionale *The Random House Treasury of Poems about Cities Around the World* (2004), e ha collaborato con numerosi interventi alle raccolte *Latin American Literature and its Times* (Thomson/Gale, 1999), *African Literature and its Times* (Thomson/Gale, 2000), e *The Encyclopedia of Modern Drama* (Columbia University Press, 2007).
samsv@dickinson.edu

Paola Zaccaria, docente di Culture letterarie e visuali anglo-americane all'Università di Bari, è stata Presidente della Società Italiana delle Lette-

rate, ed attivista nel movimento delle donne e per la pace. Ha pubblicato libri e saggi sulle avanguardie euro-americane, sulla poetica di autrici novecentesche euroamericane e magrebine, sulla letteratura africana americana, sui Border e Diaspora Studies, su Transnazionalismo, Interculturalità e Transculturazione e al momento sta lavorando su Traduzione/Trasposizione/Transcodificazione fra culture e media. Fra i suoi libri: *A lettere scarlatte. Poesia come stregoneria* (Franco Angeli 1995); *Mappe senza frontiere. Cartografie letterarie dal Modernismo al Transnazionalismo* (Palomar, 1998); *La lingua che ospita* (Meltemi 2004); *Transcodificazioni* (Melemi 2005). Ha tradotto e curato *Terre di confine/La Frontera*, di G. Anzaldúa (Palomar 2000).

Ha recentemente completato la post-produzione di un documentario sul lascito di Anzaldúa: *ALTAR. Crossing Borders, Building Bridges*, 2009 (ricerca, sceneggiatura e produzione esecutiva: P. Zaccaria; regia di P. Zaccaria e D. Basilio).

p.zaccaria@dilifile.uniba.it

Constantina Evangelou è professore associato di Storia della letteratura italiana (con specializzazione nella letteratura contemporanea) e di Sociologia della letteratura presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università "Aristotele" di Salonicco (Grecia).

Oltre agli studi e le ricerche sulla letteratura italiana vista sotto un profilo sociologico, si occupa anche della cosiddetta "letteratura dell'emigrazione" albanese (la produzione letteraria dal 1991 in poi) sia in Grecia che in Italia.

kevangel@itl.auth.gr

Federica Zullo ha conseguito nel 2005 il dottorato di ricerca in Letterature e Culture dei Paesi di Lingua Inglese presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bologna, dove attualmente è titolare di una borsa post-dottorato. Si occupa di letteratura anglofona indiana e africana, in particolare dei rapporti fra scrittura, conflittualità politica e identità nazionale. È di prossima pubblicazione un volume monografico su Amitav Ghosh.

federica_zullo@libero.it

SOMMARIO

Scritture / Writings

Introduction to <i>Figuring Shadows</i> , di <i>Srimati Mukherjee</i>	5
<i>Figuring Shadows</i> , di <i>Shyamal Bagchee</i>	9

Lecture / Readings

Writing from a State of Dislocation: Relocating an Epistolary Self in Viktor Shklovsky's <i>Zoo, or Letters Not about Love</i> , di <i>Tim Hanna</i>	21
L'esilio allo specchio. Generazioni a confronto in Piglia e Padura Fuentes, di <i>Susanna Nanni</i>	39
Fuori dal ghetto della letteratura: Tahar Lamri e <i>I sessanta nomi dell'amore</i> . Per una letteratura migrante integrata, di <i>Beppe Cavatorta</i>	65
Un'indagine sull'altro: il romanzo poliziesco interculturale e postcoloniale, di <i>Paola Del Zoppo</i>	83
Il postcolonialismo italiano fra memoria storica e guerra d'Etiopia: una questione di genere?, di <i>Daniele Comberiati</i>	107

Visioni / Visions

Staging Visible Translations: <i>Tradaptation</i> in the work of Tara Arts Theatre Company, di <i>Victoria Sams</i>	131
---	-----

Strumenti / Instruments

<i>Esplorare il "Nepantla" con Gloria E. Anzaldúa</i> , a cura di Paola Zaccaria	
Intervista con Gloria Anzaldúa, di <i>Karin Ikas</i>	153
Le artiste chicane: esplorare Nepantla, <i>el Lugar de la Frontera</i> , di <i>Gloria Anzaldúa</i>	173
Abitare terre a confini instabili: dalle <i>borderlands</i> al <i>Nepantla</i> , il luogo delle trasformazioni, di <i>Paola Zaccaria</i>	187

Percorsi / Routes

Letteratura migrante in Grecia: pensieri sul concetto dell'“altro” prendendo spunto da testi di letterati albanesi, di <i>Constantina Evangelou</i>	211
Libertà e diritti nelle culture postcoloniali. Un convegno veneziano, di <i>Federica Zullo</i>	223
Gli Autori	235



Γραφές της Μετανάστευσης

Emigráns irások

Scrieri Migrante

Krijime migrantësh

المهجر

ПИСАННЯ МІГРАНТІВ

话说移民

प्रवासी साहित्य

ISBN 978-88-491-3184-0



€ 21,00

CB 4521

9 788849 131840